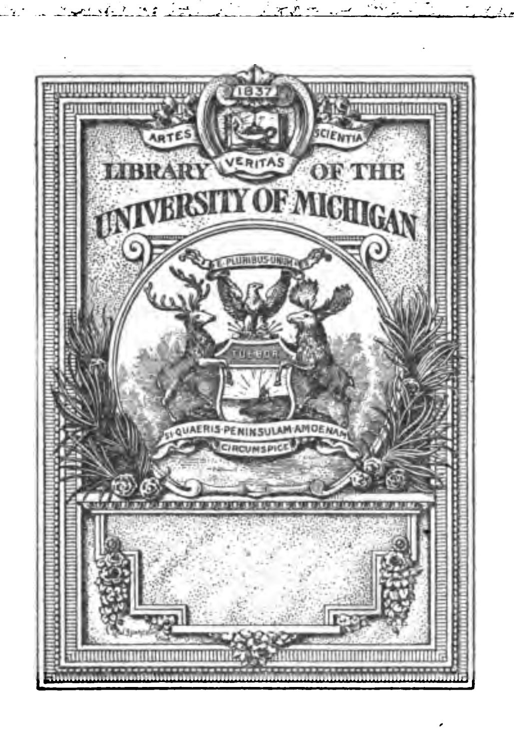

Google




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Bartels,

Gerhart Hauptmann.



Gerhart Hauptmann.

Von

Adolf Bartels.



Weimar.

Verlag von Emil Felber.

1897.

Druck von Emil Felber in Weimar.

Herrn Professor

Dr. **Adolf Stern** in Dresden

verehrungsvoll gewidmet.

Weimar, den 1. Juli 1897.

Adolf Bartels.

Inhalt.



Einleitung.

Als ich meinen Freunden zuerst meine Absicht mitteilte, über Gerhart Hauptmann ein Buch oder doch ein Büchlein zu schreiben, da wurde es mir vielfach widerraten: der Dichter sei noch zu jung, seine Entwicklung zu wenig durchsichtig, zu wenig abgeschlossen, als daß sich schon etwas Endgültiges feststellen lassen sollte, er verdiene noch kein Buch. Wenn ich trotzdem, so gut ich mir der zu überwindenden Schwierigkeiten bewußt war, auf meinem Vorsatz beharrte, so geschah das vor allem wegen der einzigartigen Stellung, die der Verfasser der „Weber“ und der „Versunkenen Glocke“ jetzt in Deutschland einnimmt.

Gerhart Hauptmann erscheint heute, im Alter von fünfunddreißig Jahren, als das Haupt des poetischen Deutschlands, als der Dichter, der alle älteren Genossen vollständig zurückgedrängt hat und keinen der jüngeren neben sich aufkommen läßt. Wer, nachdem er der Heimat ein Menschenalter fern gewesen, jetzt zurückkehrend die gegenwärtigen Litteraturverhältnisse ganz unbefangen betrachtete, würde unbedingt zu dieser Anschauung gelangen.

Ich weiß wohl, es wird von vielen Seiten bestritten, daß Hauptmann der größte unsrer lebenden Dichter ist. Noch lebt die Generation unter uns, die, unter dem Eindruck der ersten frischen Wirkungen der Münchener eklektisch-klassicistisch-neuromantischen Dichterschule oder, wie die Modernen sagen, der Münchner konventionellen Schönheits- und Bourgeois-Poesie aufgewachsen, in Paul Heyse das Haupt deutscher Dichtung ehrt und die gesamte jüngstdeutsch-naturalistisch-symbolistische Bewegung als Abfall von den Idealen echter, vornehmer Kunst verdammt, und selbst die vielgeschmähten „Alten“ sind noch nicht ausgestorben, denen die Blüte deutscher Kunst ein für alle mal mit Goethes Tode verwelkt ist; sie alle wollen von Hauptmann nichts wissen und schütteln das Haupt, wenn nur sein Name genannt wird. Aber auch die wahren Litteraturfreunde, die das Lebensrecht der neueren Dichtung vertreten und in den großen Talenten der fünfziger und sechziger Jahre, in Hebbel und Otto Ludwig, Reuter und Freytag, Storm und Keller, Klaus Groth und Wilhelm Raabe viel mehr als Epigonen der Klassiker, fortwirkende Dichter eigner Art sehen und hier und da auch ein neueres Talent, Konrad Ferdinand Meyer, Marie von Ebner-Eschenbach, Hans Hoffmann, freundlich anerkennen, bestreiten Hauptmann, abgeschreckt vor allem durch die Brutalität seiner Erstlingswerke. Dann sind dem schlesischen Poeten im eignen jüngstdeutschen Lager zahlreiche Gegner erwachsen, zunächst unter den eigentlichen Stürmern und Drängern von 1885, die sich durch den später als sie bekannt gewordenen Dichter rasch in den Hintergrund gedrängt sahen, ferner aber auch unter den zu Ruf gelangten Routiniers, die

die Früchte der modernen Bewegung pflücken möchten, sich aber dabei durch den wirklichen Dichter behindert fühlen, und wenigstens die letzteren haben im Publikum eine starke Partei, die aus allen denen besteht, denen die Litteratur nicht Lebensmacht, die Dichtung nicht Herzensbedürfnis, sondern modische Unterhaltung und Sensation ist. Wie bei diesen, konkurriert auch bei den litterarisch Uneingeweihten und Gleichgültigen endlich, bei denen die Zeitungsberühmtheit entscheidet, Sudermann noch stark mit Hauptmann, zumal außerhalb der litterarischen Mittelpunkte.

Soviel und so heftig Hauptmann nun aber auch heute noch bestritten wird, man wird unter seinen Gegnern nicht leicht jemanden finden, der ihn geringschätzig behandelte. Unbedingt genießt er jenes unwillkürlichen Respektes, den das überlegene Talent stets einflößt, selbst seine bittersten Feinde halten bewußt oder instinktiv ein gewisses Maß in ihren Angriffen, da sich in ihnen mehr oder minder klar die Furcht regt, sich vor der Mit- oder Nachwelt zu blamieren. Das vor allem giebt schon jetzt Hauptmann eine Ausnahmestellung, die beispielsweise Sudermann nie gehabt hat. Neuerdings hat sich nun aber auch der Erfolg an Hauptmanns Ferse geheftet, seine „Versunkene Glocke" hat nicht nur von der Bühne herab außerordentlich stark auf die weitesten Kreise gewirkt, sondern auch als Buch eine ganz ungeheure Verbreitung erlangt, liegt doch in dem Augenblick, wo ich dies schreibe, noch kein halbes Jahr nach ihrem Erscheinen, bereits die einundzwanzigste Auflage vor. Kaum je hat bisher ein deutsches Drama einen solchen Bucherfolg gehabt. So steht denn zu erwarten, daß jetzt auch

die große Masse der Sensationsbedürftigen — ein kleinerer Teil, der schwerer zu befriedigende, war schon immer auf Hauptmanns Seite — wie auch der Gleichgültigen, vom Erfolg bezwungen, ihm zufallen und, da er den Naturalismus endgültig aufgegeben zu haben scheint, auch die Partei der Münchner sich mit ihm aussöhnen wird, so daß dann nur die kleine, aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzte Partei der „Hartnäckigen“, die sich im individualistischen Deutschland immer findet, ihm noch länger widerstünde. Dann wird Hauptmann das anerkannte Haupt des poetischen Deutschlands sein, es nicht mehr bloß scheinen. Die Veranlassung, sich eingehend mit ihm zu beschäftigen, ergiebt sich da von selbst.

Aber es ist in Deutschland bisher nicht Sitte gewesen, das ausführliche Gesamtbild des Schaffens eines Dichters noch bei seinen Lebzeiten zu entwerfen, wenn es auch in einigen Ausnahmefällen geschehen sein mag. In neuerer Zeit gar sind selbst diese Ausnahmefälle weggefallen, da der herrschend gewordene Grundsatz der Aktualität nur die Beschäftigung mit dem Neuesten zuläßt, und so muß sich der deutsche Dichter mit mehr oder minder eingehenden Besprechungen seiner Einzelwerke, wie sie der Tag bringt und der Tag wieder verschlingt, begnügen. Höchstens darf er einmal auf eine begeisterte Broschüre von einem seiner wärmsten Anhänger oder ergebensten Jünger, von einem Gegner auf eine Schmähschrift und selbstverständlich zu seinem siebzigsten Geburtstag auf die hergebrachten Festartikel rechnen, von denen aber nur wenige die Haltung eines ernsthaften Essays erstreben und erreichen. Wer sollte auch in Deutschland die gründliche Beschäftigung mit lebenden Dichtern übernehmen?

Von den Litteraturhistorikern wühlt der bei weitem größere Teil in den vergilbten Blättern früherer Litteraturvegetationen herum, auch die besten Kritiker hetzt ihr Beruf, die gewöhnlichen die Sensation, und das große Publikum fühlt sich äußerst wohl bei dem Hin- und Hergewoge der Tagesmeinungen, sieht Götzenbilder errichten, Götzenbilder umstürzen, immer mit dem gleichen Vergnügen oder derselben Gleichgültigkeit, ohne zu fragen, ob die Götzen doch nicht vielleicht Götter waren, oder ob es überhaupt Götter giebt. Und der ernste Litteraturfreund, der sich seinen Liebling seiner Natur gemäß auswählt, seine Werke genießt und wiedergenießt, bis sie ein Stück seines Lebens sind? Ausgestorben, wie man gemeint hat, ist er wohl nicht, aber da er selten schon in jüngeren Jahren den Dichter seines Herzens, bei dem er ausharrt, findet, so wird er sich auch selten einem jüngeren, noch in der Entwicklung begriffenen Dichter hingeben, und selbst, wenn dies der Fall sein sollte, so wird er doch Bedenken tragen, in die litterarische Arena hinabzusteigen, sich das Bild seines Lieblings, sich selbst besudeln zu lassen, wie das bei der Heftigkeit, mit der unsere Zeit auch in Litteraturdingen Partei ergreift, oder besser, bei dem Widerstreit der litterarischen Interessen, hinter denen jedoch oft ganz andere Interessen stehen, nun einmal unvermeidlich ist. Gewiß, auch frühere Zeiten haben heftige litterarische Kämpfe gesehen, ohne Widerspruch ist wohl kaum je ein dichterischer Ruf begründet, unangefochten kein Lorbeerkranz erteilt worden — aber die Gewohnheiten der politischen Kämpfe haben auch die litterarischen heute weit unerquicklicher gemacht: so tief hinein in das Gewirr, den Staub und Qualm

des Kampfes wurde der Dichter doch früher nicht gezerrt, die künstlerische Unbefangenheit seines Schaffens wurde nie ernsthaft bedroht, er konnte immer wieder darauf rechnen, in der Gesamtheit seiner Werke beurteilt zu werden, seinem Volke bis zu einem gewissen Grade als Ganzes vor Augen zu stehen. In der Gegenwart mag der eine oder der andere Kritiker, der eine oder der andere im Publikum die Gesamtanschauung des Dichters besitzen, in der Regel ist aber der Dichter sowohl dem Publikum wie der Kritik weiter nichts als der erfolgreiche oder erfolglose Schöpfer seines letzten Werkes, mit jedem Werke muß er aufs neue um die Gunst seines Volkes ringen, eine Niederlage stellt auch alles früher Errungene wieder in Frage. Das sind, zumal wo sie sich in der Großstadt zuspitzen, zum Teil fürchterliche Verhältnisse, die unsere besten Talente um eine gedeihliche Entwicklung, das deutsche Volk um alle wahrhaft reifen Werke bringen könnten. Der einzige Weg, sie zu bessern, ist da eben: immer und immer wieder Gesamtbilder dichterischen Schaffens zu entwerfen, der widerwärtigen Aktualitätssucht durch diese entgegen zu wirken, mit ihnen die dichterische Freiheit und Unbefangenheit sicher zu stellen, selbst gegen den Willen der von der modernen Erfolgkrankheit ergriffenen Poeten. Wer es als Kritiker mit seinem Beruf ernst meint, muß dem Publikum das Eingehen auf die früheren Werke des Dichters nicht ersparen, der Litteraturfreund muß auch den jüngeren Dichtern Beachtung schenken und sich nicht scheuen, seine Meinung über sie auszusprechen, auch der Litteraturhistoriker endlich muß neuere Dichter behandeln, selbst auf die Gefahr hin, von seiner geliebten, auf die längst ver-

storbenen berechneten Methode keinen Gebrauch machen zu können.

Nicht bloß im Interesse des Dichters selber aber, auch im Interesse unseres Volkes und seiner Entwicklung ist eine gründliche Beschäftigung mit den modernen Dichtern, und zwar nicht allein mit den allerhervorragendsten, zu fordern. Ich habe in früheren Schriften öfter darauf hingewiesen, daß die Litteraturgeschichte viel glücklicher daran ist als jede andere Geschichts-, ja Geisteswissenschaft, indem sie eine Wissenschaft ist, die nur mit öffentlichen Dokumenten, eben den Werken der Dichter und Schriftsteller, arbeitet. Dem gemäß kann sie aber auch einen viel stärkeren Einfluß auf die Gegenwart üben als jede andere Wissenschaft, wenn sich nur die richtigen Leute finden, die die Dokumente, wie sie erscheinen, sofort richtig zu charakterisieren, zu erklären, kurz, ihre wahre Bedeutung zu erkennen und ihnen den Weg zur Wirkung auf ihre Zeit zu eröffnen wissen. Zolas Auffassung der Litteraturwerke, der Werke der poetischen Litteratur als documents humains, als gleichsam naturwissenschaftlicher Werke über das gesamte menschliche Leben ist allerdings einseitig, da sie die im Dichtergeist wirksamen elementaren künstlerischen Kräfte, die nicht blos die wirkliche Welt nachgestalten, sondern auch auf ihrem Grunde neue Welten gestalten, nicht hinreichend in Rechnung zieht, aber es liegt doch unzweifelhaft ein gesunder Kern in dieser Auffassung, die vom Leben völlig getrennte Litteratur oder Dichtung ist ganz und gar unmöglich, ja, undenkbar, selbst die konventionellste Poesie wird noch für das gleichzeitige Leben in mancher Hinsicht charakteristisch sein. Und so kann aus der Litteratur jeder Zeit

auch auf das Leben jeder Zeit geschlossen werden, und wer seine Zeit, die sozialen, geistigen und sittlichen Zustände seines Volkes kennen lernen will, darf auf keinen Fall die Litteratur, die schöne Litteratur unberücksichtigt lassen, und wenn er ein noch so großer Beobachter sein sollte. Die Beschäftigung mit der Litteratur, weiterhin die Litteraturgeschichte der Gegenwart, die meiner Ansicht nach bis zu einem gewissen Grade möglich ist, ist die notwendige Ergänzung zu der praktischen Sozialwissenschaft der Gegenwart, zunächst nach der ideellen Seite — der Mensch lebt nicht von Brot allein —, dann aber auch insofern, als sie zu Begriffen, Zahlen u. s. w. Anschauungen giebt, das Allgemeine durch das Besondere erläutert.

Giebt nun auch erst eine möglichst umfassende Ueberschau der Gesamtlitteratur der Zeit ein Gesamtbild ihres Lebens und Strebens, so spiegeln doch Phantasie und Geist eines einzigen Dichters immer ein Stück Welt wieder, je größer er ist, um so mehr, und die in seinen Werken niedergelegten Lebenserfahrungen, seine Bestrebungen, ja, seine gesamte Entwicklung sind mehr oder minder typisch. Erst die Vergleichung vieler dichterischer Erscheinungen und Entwicklungen kann das wahrhaft Geschichtliche d. i. das Wesentliche in der Litteraturbewegung einer Zeit aufzeigen, und dies zu thun wird neben der Rückbeziehung auf das Leben stets die größte und schwierigste Aufgabe der Litteraturgeschichte der Gegenwart sein; doch giebt es unter glücklichen Umständen Einzelerscheinungen gleichsam universaler Natur, deren Schaffen den gesamten wesentlichen Zeitinhalt in sich aufnehmen kann, und jedenfalls liefert jeder be-

deutende Dichter ein Weltbild, das, mag es auch einseitig sein, doch das Verständnis der Gegenwart ungemein erleichtert, indem es die Einzelerscheinungen des Lebens zusammen- und irgendwie sub specie aeterni rückt. Die bei verstorbenen Dichtern übliche Methode, die Dichterwerke durch das Leben des Dichters und das Leben durch die Dichterwerke zu erklären, kann ja freilich bei Dichtern der Gegenwart nicht angewandt werden, philologische Kleinarbeit ist bei modernen Werken kaum angebracht; dennoch läßt sich zu erfreulichen Ergebnissen gelangen, wenn man im Stande ist, die Werke scharf und unbeirrt zu betrachten, wenn man von dem künstlerischen Schaffen, seinem Wesen und seiner Art, eine deutliche Vorstellung hat, wenn man die Vergangenheit, nicht blos die Geschichte der Litteratur, sondern die Gesamtentwicklung seines Volkes und der Menschheit gründlicher kennt und nach großen Gesichtspunkten aufzufassen vermag, endlich, wenn man die Gegenwart wahrhaft mitlebt. Dann wird nach ernster, zielbewußter Arbeit mit der bestimmten Physiognomie des Dichters, dem Umfang und der Tiefe seines Talents auch seine wahre, nicht Schein-Stellung in seinem Volke und seiner Zeit, seine Bedeutung für die Gegenwart, vielleicht selbst für die Zukunft hervortreten und zugleich wahrhaftes Leben im Spiegel der Dichternatur so klar erscheinen, daß man sich sein eigenes Weltbild danach gestalten, seine Furcht und sein Hoffen, selbst seine praktische Thätigkeit daran anknüpfen kann.

Gerhart Hauptmann erscheint als der erste deutsche Dichter der Gegenwart — das ist die Veranlassung dieser Schrift. Ich will ihm zunächst seine Stellung

weder bestreiten noch sichern, sondern vor allem sein Bild über das Gewoge des Tagestreibens emporheben, um es sine ira et studio scharf zu beleuchten, dann ein wohlbegründetes Urteil über das Talent und die Persönlichkeit des Dichters zu gewinnen suchen, um endlich seine Bedeutung für, seine Wirkung auf unsere Zeit und unser Volk dem Umfang und Werte nach genau feststellen zu können und damit wieder zum Verständnis der Gegenwart beizutragen. Ueber die Methode, die ich anwenden werde, brauche ich nach dem bisher ausgeführten wenig mehr zu sagen: Ich werde mich eben an die bisher vorliegenden Werke des Dichters halten, werde sie, soweit es angeht, analysieren, sie aus Zeit und Leben, im besonderen aus den litterarischen Verhältnissen zu erklären versuchen, ihren ästhetischen Wert möglichst genau und rein bestimmen, darüber aber ihre von diesem vielleicht mehr oder minder unabhängige litterarische, zeitliche, nationale und allgemein menschliche Bedeutung nicht vergessen. Auf Grund der gründlichsten Beschäftigung mit den Werken werde ich dann wohl auch dem Dichter näher kommen. Was bisher gedruckt über ihn vorliegt, seien es Notizen, Kritiken, längere Aufsätze, werde ich im allgemeinen nicht berücksichtigen, trägt es doch durchweg Tages- und Parteicharakter. Hauptmann an Alter gleich, bin ich auch ziemlich gleichzeitig mit ihm in die Litteratur getreten, habe also dieselben Zeitereignisse und litterarischen Bewegungen erlebt wie er, was mir meine Arbeit hier und da erleichtern dürfte.

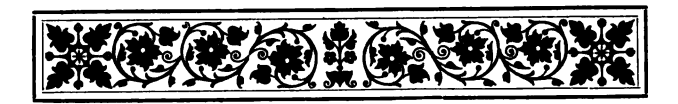
Hier in der Einleitung mag noch das über Gerhart Hauptmanns äußeres Leben Bekanntgewordene, von dem nur der eine oder der andere Umstand zur Erklärung

seines Werdens, Wesens und Schaffens verwendbar ist, mitgeteilt werden. Ich folge dabei Brümmers Lexikon der deutschen Dichter des 19. Jahrhunderts und Meyers Konversatioslexikon: Gerhart Hauptmann wurde am 15. November 1862 (so Brümmer und auch Kürschners Litteraturkalender, Meyer hat den 15. Mai) zu Ober-Salzbrunn in Schlesien als Sohn eines Hotelbesitzers geboren. Er besuchte bis zum Jahre 1875 die Dorfschule daselbst und darauf die Realschule am Zwinger in Breslau. Ob er sie absolviert, wird nicht angegeben; von Breslau kam er dann zu einem Onkel nach Jauer, um auf dessen Gut die Landwirtschaft zu erlernen. Indessen befriedigte ihn dieser Beruf nicht, und so bezog er 1879 die Kunstschule in Breslau, um Bildhauer zu werden. Im Herbste 1882 ging er nach Jena, um mit Erlaubnis des Großherzogs von Sachsen dort zu studieren, Naturwissenschaften, wie das Konversationslexikon berichtet, reiste aber schon im Frühling 1883 nach Italien, wo er nach einer Nachricht in Rom wieder die Bildhauerei betrieben haben soll, aber nur einige Monate. Nach seiner Rückkehr soll er an verschiedenen Orten in der Schweiz, in Hamburg und Dresden gelebt haben (die Nachrichten widersprechen sich hier). Im Herbst 1884 ließ er sich in Berlin nieder, um Vorlesungen zu hören und sich dann ausschließlich der Schriftstellerei zu widmen. Nachdem er sich im Frühling 1885 verheiratet (nach Meyer schon 1884), verlegte er seinen Wohnsitz nach dem Berliner Vorort Erkner und 1889 nach Charlottenburg. 1891 erwarb er ein Bauerngut zu Schreiberhau im Riesengebirge, „um das Volk im unmittelbaren Verkehr zu studieren“ (Meyer), besuchte 1894 Amerika und siedelte in dem-

selben Jahr zur besseren Erziehung seiner Kinder nach Dresden über. Der neueste Kürschner giebt aber auch Schreiberhau noch als seinen Wohnsitz an.

Die Werke Hauptmanns bestehen zur Zeit aus einer epischen Dichtung, zwei Erzählungen und neun Dramen. Als Lyriker ist der Dichter bisher kaum hervorgetreten. Das ist ja ziemlich ungewöhnlich in Deutschland, wo der Poet in der Regel mit einem Band lyrischer Gedichte debutiert, aber bei Hauptmanns eigentümlichem Entwicklungsgang darf es nicht Wunder nehmen.





Promethidenloos.

Gerhart Hauptmanns Erstlingswerk, die „Dichtung" „Promethidenloos" ist 1885 zu Berlin erschienen. Das Jahr 1885 ist bekanntlich das des Ausbruches des jüngstdeutschen Sturmes und Dranges, und Hauptmanns Dichtung erweist sich denn auch als echtes Sturm- und Drangprodukt. Das merkt man schon, wenn man die Widmung an die „Sieben" liest, die wahrscheinlich den damaligen Freundeskreis des Dichters bildeten:

„Was wir gefühlt, was wir gewollt,
Zu sagen ist uns Pflicht.
In unsrer Zeiten Adern rollt
Statt roten Blutes rotes Gold,
In unsern Adern nicht.
  Schlingt Hand in Hand zum festen Kreis
  Und fühlt, daß ihr euch kennt,
  Daß euer Fuß auf einem Gleis,
  Und eine Flamme glühend heiß
  In euren Seelen brennt.
  Poch glühend Herz und walle Blut
  Für Wahrheit und für Licht,
  Und du gewalt'ger Kampfesmut
  Verlisch, verlisch uns nicht!"

Höchst charakteristisch ist auch eine zweite Widmung „An . . . .“ — hier spricht sich jenes starke Selbstbewußtsein aus, das allen jungen Dichtern jener Zeit gemeinsam war:

„Du magst mit Tauben nach Belieben walten,
Doch mein Gesang fliegt keinen Taubenflug,
Und Deine Fesseln können ihn nicht halten,
Noch du bemeistern meines Geistes Flug.
Nimm weg die Hand von eines Leuen Mähne,
Er schüttelt sie und schaut dich dräuend an,
Nimm weg die Hand, du Mann der milden Thräne,
Du Mann des Glückes, du zufriedner Mann.“

Liest man sich dann in die Dichtung hinein, so erkennt man bald, daß man es mit einer Nachahmung von Byrons „Childe Harold“ zu thun hat, die Erfindung, unbedeutend genug, geht ganz und gar auf dieses Werk zurück, Selin, der Held, ist ein „Waller“, wie der englische Ritter, und der Ton des Gedichts — es ist in Ottaverime und andern achtzeiligen Strophen, die ziemlich willkürlich abwechseln, geschrieben — erscheint gleichfalls im Ganzen von ihm abhängig, doch, wie mich dünkt, nicht vom Original, sondern von einer deutschen Uebersetzung Byrons. Wir haben ja auch shakespearisierende Dramen, die ohne die Schlegel-Tiecksche Uebertragung nicht denkbar sind.

Die Dichtung zerfällt in dreizehn Gesänge von sehr verschiedener Länge. Im ersten Gesang sehen wir Selin im Begriff, die Heimat zu Schiff zu verlassen, und erhalten zugleich seine Vorgeschichte, die ihn, unter dem Bild eines Baumes, als Opfer seiner Schulerziehung hinstellt:

„O Gärtner ihr, mein Singen muß euch finden,
Ihr, die ihr Aerzte statt der Binden tragt,
Bei deren Schritten sich die Pflanzen winden,

Die unerbittlich euer Dünkel plagt.
O säht ihr das Register eurer Sünden
In jedem Schlage, den ihr sinnlos schlagt.
Es würde sicher eure Rechte zittern,
Wär's euch gegeben, Künftiges zu wittern."

Als seine besten Keime erstickt sind und ihm doch eine Ahnung vom Werte des Wissens aufgegangen ist, das er nun nicht mehr die Kraft hat zu erringen, da lockt ihn die „Frau mit Stein und Meißel", also die Bildhauerkunst an, und als diese ihn schnell enttäuscht hat, da naht ihm die „Frau mit Kranz und Leier" und reißt ihn in die Welt hinaus:

„Hinaus, hinaus! mein Tempel ist die Erde."

Der zweite Gesang schildert die Meerfahrt durch die Nordsee, den Kanal u. s. w. bis Malaga. Selins Stimmungen und die wenigen Erlebnisse der Fahrt mit Apostrophen an das Meer bilden im Einzelnen den Inhalt. Von unübertrefflicher, wenn auch unfreiwilliger Komik ist die Episode von der toten Kuh, die ich hier wiederzugeben mich nicht enthalten kann:

„Doch nein — was brachte hier die See getragen,
Als wie man Leichen trägt zur Leichenfeier?
Ein Körper ist's, tief in sein Fleisch geschlagen
Hält blut'ge Krallen ein seekund'ger Geier.
Er schaute auf von seinem seltnen Wagen,
Antwort erteilend einem andern Schreier,
Der hoch in Vollkraft seiner Schwingen schwebte
Und helle Luft mit Siegsgeschrei belebte.

Und wie es nah kommt, zu des Knaben Leide
Ist's eine Kuh mit braun und weißen Flecken;
Wie spielend rings am ungewohnten Kleide
Die tausendzüng'gen salz'gen Wellen lecken.

Was will die Kuh auf dieser selt'nen Weide,
Wo nur Polypen schal'ge Arme strecken,
Und keine Triften saft'ges Grün gebären,
Der mild gewohnten Rinder Schar zu nähren?

Der Seemann nickt und nickt und senkt die Augen
Und spricht: „Hier grast die Kuh auf salz'gem Felde,
Für das nur Wale und Delphine taugen.
Wer trieb sie her? Wer hieß sie, Knabe melde
Mir das, zu wälzen sich in diesen Laugen,
Statt wandeln gehn im duftigen Gewälde,
Statt Glöcklein tönend um den Hals zu tragen
Und Friede blöckend saft'ges Grün zu nagen?“ —

Der Seemann geht. Der Knabe (Selin) bleibt und sinnet.

Der Inhalt des dritten Gesanges setzt sich aus einer Apostrophierung der Muse und einer Allegorie der Lust zusammen; er bereitet nur den vierten Gesang vor, der Selin unter den gefallenen Weibern Malagas zeigt. Der Versuchung widersteht dieser und fühlt sich von grenzenlosem Mitleid ergriffen, weist auch zwei Männer, die schon lange „auf den üpp'gen Weiden grasen“ und die Dirnen nicht zu den Menschen rechnen, energisch zurück. Der fünfte Gesang ist zunächst wieder rein subjektiv, der Dichter spricht über sich selbst und verteidigt dann seine Abschweifung:

„Daß ich von meinem Pfade abgewichen,
Ist in der Kunst ein Fehl,“

meint er, aber Natur gehe vor Kunst, müsse ihr die Wege bahnen. Selin fühlte sich durch seine Erlebnisse zum Kämpfer „für die Schar der Knechte“ geweiht, als er nun aber (es wird im sechsten Gesang geschildert) im Löwengolfe anfängt, dem Schiffsvolk Vorlesungen über die Sitte zu halten:

„Wär' Sitte Wahrheit, spreizten sich mit nichten
So viele Geier unter Schafsgesichten,
So aber ist der Trug das Mark der Sitte,
Und Wahrheit röchelt unter ihrem Tritte",

erlebt er eine starke Enttäuschung, wird verhöhnt und als Friedenstörer angeklagt und läßt sich dadurch so sehr niederschlagen, daß es ihm vorkommt, „als sei er wert im Meere zu versinken". Zwar erholt er sich wieder, der Dichter aber führt aus, daß auf diese Weise aus dem Retter der Menschheit leicht ein Verächter werden könne. Der siebente Gesang ist wieder eine Abschweifung, ein Kampf gegen die „Fadheit", auf die es Hauptmann hier überhaupt abgesehen hat:

„Der Fadheit ungeheure Heere schreiten
Groß durch die Masse auf uns wen'ge ein
Und prallen ab von euch (von den Starken), von uns (den Schwächern) zu Zeiten,
Verstampfend jene (die Schwachen) unter ihren Reihn.
In Irrenhäusern häufen sich die Trümmer,
Wenn wir uns halten, muß es uns genügen.
So war es ewig, und so bleibt es immer,
Wir können kämpfen, aber nimmer siegen."

Selin glaubt noch siegen zu können, „indes, das ist in Kinderart gedacht", bemerkt der Dichter. In Neapel, wo wir ihn (Gesang VIII und IX) wieder finden, und das als Stadt des äußersten Elends hingestellt wird, genest Selin denn auch, nicht vom Mitleid, aber vom „Rettungswahn", und nun nahen ihm die beiden Weiber seiner Kindheit wieder und locken ihn aufs neue, das „mit der Laute" siegt, aber die Laute selbst entschwindet in den Himmel. „Begehrenswert sind nur die Sterne", sagt die Muse zu Selin. Er bleibt in Neapel, doch faßt ihn

jetzt das Heimatsehnen an, nicht das nach seiner Heimat, sondern das

„Nach einer Heimat, Haus und Hof und Herd
Und Einsamkeit und einem Ort zum Träumen
Im stillen weiten unbetretnen Wald."

Auch das überwindet er und will in Neapel als Bettler mit Bettlern leben:

„So laßt in eurem Schmutz mich hocken,
Laßt mich mit euch, mit euch im Elend sein!"

Was daraus wird, erfahren wir nicht, wir treffen Selin (im zehnten Gesange) in Sorrent wieder, wo „Philomela" d. h. eine wirkliche Nachtigall „den kranken Mann durch Nacht zum Licht führt." Nun will er der Menschheit Lichtverlangen stillen; er fährt nach Capri hinüber — da tritt ihm Tiberius als eine Art Ahasver entgegen:

„Mich schmerzt mein Haupt, mich schmerzen die Gebeine,
Ich schleppe mich durch Wind und Wind und Sturm,
Ich schleppe mich bei Sonn' und Mondenscheine,
Flieg' wie der Adler, krieche wie der Wurm.
Ich möchte sitzen, doch die Dornen stechen,
Ich möchte liegen, doch das wilde Hirn
Reißt mich empor, wenn auch die Glieder brechen —
Mich schmerzt mein Haupt, mir brennt, mir brennt die Stirn.

Ich wollte helfen, und ich ward geschlagen,
Ich wollte fliehen, und ich ward erfaßt
Und auf den Thron den gleissenden getragen,
Bei meinen Festen war der Fluch zu Gast.
Mein Blick war finster und mein Gang gewaltig,
In starrer Hülle lag mein großer Geist,
Doch an der Hülle nagte mannigfaltig
Die ekle Made, die Verleumdung heißt."

Auch er apostrophiert die Fadheit. — Selin (12. Gesang) „ahnt nur, was der Geist gesprochen, doch was er ahnt, treibt ihn zur That, er will es singen in hehrer Form, in heil'ger Melodie.“ Dieser Entschluß giebt Hauptmann wieder Gelegenheit zu einer Abschweifung, über die Poesie im allgemeinen und die unserer Zeit. Selin wird wegen seines Entschlusses bedauert:

„Kannst du entsagen, Jüngling? Singe, dichte!
Das ist der Mut, den wir anjetzt bedürfen.
Die Dichter sind die Thränen der Geschichte,
Die heiße Zeiten mit Begierde schlürfen.“

Er beharrt, verfliegt sich als Dichter zunächst im All, kehrt dann jedoch zur Erde zurück und bemüht sich, vergangener Völker hohe Heldenthaten zu singen — aber wehe, er hat wieder Hoffnung, er glaubt an seine Lieder, und das ist gefährlich. Hauptmann schildert dann das unheilvolle Loos des echten Dichters, den Neid der Unfähigen, den Haß gegen die Urkraft, die Herrschaft der Mode, die beirrende Scheinwahrheit im Gerede der Feinde. Selin erprobt das alles und versinkt in Weltschmerz. Zuletzt ruft er „Haß oder Tod!“, zerschmettert seine Laute und stürzt sich ins Meer.

„Schlecht, könnt ihr sagen, waren seine Waffen,
Doch war sein Mut und seine Liebe groß“,

schließt die Dichtung.

Sie ist ihrer Zeit ziemlich spurlos vorübergegangen — kaum drei Leute in Deutschland, meint Karl Henckell, hätten von ihr, „der qualmenden Feuersäule des radikalsten Idealismus“, Notiz genommen. Heute ist sie, wohl nicht ohne Mitwirkung des Dichters, sogar aus dem Buchhandel

verschwunden und beginnt eine antiquarische Seltenheit zu werden. Das begreift sich alles sehr wohl: Es ist ein fürchterlich unreifes Werk, dabei aber äußerst anspruchsvoll, und so erfolgt jeden Augenblick der Umschlag in die unfreiwillige Komik. Das merkte das Stürmer- und Drängergeschlecht von 1885, dem auch Karl Henckell angehörte, natürlich nicht, aber der Hauptmann von heute hat selbstverständlich keine Lust, sich mit einem seiner Werke dem Gelächter auszusetzen. Zu schämen brauchte er sich des „Promethidenlooses“ dennoch nicht; hat es auch durchaus keinen dichterischen Wert, so doch einen verhältnismäßig großen Zeitwert: der radikale Idealismus der Jugend der achtziger Jahre steckt in der That darin. Wer die Entwicklung Hauptmanns zu schildern hat, der kann das Buch garnicht entbehren, nicht bloß der junge Hauptmann, der Dichter Hauptmann überhaupt, die Grenzen seines Talents, seine Persönlichkeit treten einem in wünschenswertester Schärfe daraus entgegen. Diese unzweifelhafte poetische Jugendsünde ist ein biographisches Dokument allerersten Ranges, steht als solches beispielsweise noch über Schillers „Räubern“ und Hebbels „Judith“, schon, weil die epische Form die direkte Konfession gestattet.

Die ästhetische Kritik des Werkes kann ich auf Weniges beschränken. Wer nur meine Inhaltsangabe und die darin gebotenen Proben gelesen hat, wird darüber, daß die Dichtung zugleich unreif, prätentiös und preziös ist, nicht im Zweifel sein. Um mit der äußern Form zu beginnen: Die Verse sind größtenteils sehr schlecht, namentlich die Ottaverime, Hauptmann leidet unter der Reimnot, die sich den drei Reimpaaren der Strophe gegenüber ein-

stellt, in für die in Deutschland verbreitete poetische Kultur ganz ungewöhnlicher Weise, und daß der Ausdruck im Ganzen so dunkel und gesucht ausgefallen ist, ist zum großen Teil auf die Reimnot zurückzuführen. Zum andern Teil trägt aber auch die Neigung Hauptmanns zum möglichst starken und möglichst originellen Ausdruck, hinter der sein überstarkes Selbstgefühl steht, die Schuld daran, wozu dann noch der Einfluß Byrons oder, wie bemerkt, seiner oftmals sehr unklaren Uebersetzer kommt. Das Ergebnis ist ein fürchterlicher Schwulst, der, wie immer, zahlreiche prosaische Wendungen nicht ausschließt. Hierfür könnte ich unzählige Beispiele anführen; das Werk als Ganzes wirkt geradezu abschreckend, und sich hindurch zu arbeiten ist eine Pferdearbeit. Ja, wenn man dafür noch durch irgend etwas entschädigt würde! Aber „Promethidenloos" gehört zu den Dichtungen, die nach viel mehr aussehen sollen, als sie wirklich sind. Schwulst kann immerhin mit poetischer Kühnheit vereinigt sein, Dunkelheit Tiefe bergen — Hauptmanns Bilderprunk jedoch ist zusammengequält, wie schon erwähnt, teilweise unter dem Einflusse der Reimnot, kaum ein Bild, das eine der epischen Dichtung angemessene Durchführung fände. Wo es versucht wird, wie im ersten Gesange mit dem Bilde des Baumes, schießen immer wieder ganz heterogene Vorstellungen dazwischen, jeden Augenblick fällt der Dichter aus dem Bilde in die prosaische Erzählung, kurz, wir finden überall den Mangel einer sicher und rein gestaltenden dichterischen Phantasie. Und wie die einzelnen Bilder bleiben dann auch die Situationen der Dichtung unklar und unbestimmt, Selin schwebt wie ein Schatten hindurch, wir sehen ihn und seine Umgebung

nie deutlich, wie er denn auch nie zum Handeln kommt. Bei Byron ist doch immer Bestimmtheit; wenn auch nicht das Leben und Wesen des Ritters, so wird doch seine Umgebung klar, ja, Byrons Schilderungen gehören zum Großartigsten, was es in ihrer Art giebt — bei Hauptmann ist alles mehr als ossianisch verflüchtigt. Karl Henckell nennt das „Promethidenloos" wildphantastisch, aber auch das ist es keineswegs, sondern bloß manieriert, im Grunde sogar nüchtern, wenn auch hier und da einmal eine große Anschauung, eine sprachliche oder bildliche Kühnheit vorhanden ist, einzelne vestigia leonis zu finden sind. Die Phantastik setzt eben Reichtum, wenn auch nicht an plastischer, doch malerischer Anschauung voraus, und daran fehlt's — das Gedicht hat weder Gestalten, noch ein bestimmtes, ja, nur ein farbig angedeutetes Milieu, dagegen sehr viel Allegorie, was ja stets den Tod der Poesie bedeutet. Und damit ist denn seinem dichterischen Wert das Urteil gesprochen, es kann sich nur noch um seinen geistigen und gemütlichen handeln, und der führt uns allerdings mitten in die Zeit um 1885 hinein und zur Persönlichkeit des Autors.

Als Hauptvorzug von „Promethidenloos" ist es zu bezeichnen, daß es wirklich eine ehrliche Dichtung ist, trotz aller Forciertheit. Diese Forciertheit lag in der Zeit, sie ist das gemeinschaftliche Kennzeichen, wenn man will, Kainszeichen der damaligen Jugend. Wohl hatte auch sie, wie die des ersten Sturmes und Dranges, das Wort „Natur" auf ihre Fahne geschrieben, aber sie kam aus der Decadence, war zum Teil selbst decadent und gelangte deshalb nicht zur schlichten Natur zurück, sondern geriet in die Extreme. Das schließt jedoch die Ehrlichkeit

nicht aus, selbst die Pose kann unter Umständen, wenn sie einem nämlich aufgezwungen ist, ehrlich sein, und sie war es bei den meisten dieser Stürmer und Dränger, die von der Zeiten Verderbnis und Banalität in die Opposition, ja, in den Messiaswahn hineingedrängt wurden. „Promethidenloos“ ist da sehr bezeichnend; mag das Werk dichterisch noch so unfertig sein, die Entwicklung Selins ist in der Hauptsache nicht bloß die Hauptmanns selber, sondern die aller seiner Genossen: wie er hassen alle die Schule, die ihnen nichts geboten hatte — weshalb die Philologengeneration um 1880 so allgemeinen Haß erweckte, würde noch einmal näher zu untersuchen sein —, wie er wollten alle für die Menschheit kämpfen, wie ihn beschäftigte sie alle das Problem des gefallenen Weibes, die sozialen Fragen überhaupt, wie er glaubten sie insgesamt, daß „Natur der Kunst die Wege zu bahnen“ habe, und hatten, trotzdem sie sich gelegentlich stellten, das künstlerische Schaffen zu mißachten, die übertriebensten Ansichten von der Bedeutung des Dichterberufes wie natürlich auch von der Bedeutung ihrer eigenen Person. Ihre teilweis fürchterliche Unreife — in dieser Beziehung stehen sie wieder, wie an Natürlichkeit, weit hinter den ersten Stürmern und Drängern zurück — suchten sie alle durch Kraftrenommage einerseits und andrerseits durch angenommene Blasiertheit zu verdecken, wie denn auch Hauptmann thut, als ob er an Lebenserfahrung weit über seinen Selin hinaus sei. Daß er wenigstens gewisse Stimmungen und in der Hauptsache den Gang der geistigen Entwicklung seines Helden einigermaßen richtig schildern kann, beruht aber keineswegs auf der bereits eingetretenen „Ueberwindung“, sondern auf einem scharf

verstandesgemäßen Zug Hauptmanns, den wir noch öfter wieder treffen werden. Alles in allem überragt er seine Altersgenossen, die Bleibtreu, Conradi, Arent, Henckell, Holz weder an dichterischer Ausbildung, noch an geistiger Reife, ja, an ersterer steht er sogar bedeutend hinter ihnen zurück -- Verse machen wie beispielsweise Arno Holz, der Dichter des „Buches der Zeit", hat er nie gekonnt, was sich wohl zum Teil auf seinen häufigen Berufswechsel zurückführen läßt. Im Ganzen teilt er ihre Ideale und Ideen, ihre Zu- und Abneigungen, so mit Bleibtreu die Verehrung Byrons — nur eines hat er vielleicht, wodurch er die andern übertrifft (wir können das freilich erst heute deutlich sehen, und ich muß mir hier den Vorwurf der Rückkonstruierung gefallen lassen): Willenskraft. Die leuchtet aus den im wahren Sinne des Worts „verzweifelten" Strophen des „Promethidenlooses" überall hervor und hätte manchen auf den Dichter als merkwürdiges Individuum aufmerksam machen können, wenn nicht eben die Dichtung als solche völlig mißlungen wäre. Und wie die Energie des Dichters findet man auch schon den ihm eigentümlichen Doktrinarismus und einen gewissen Mangel an natürlichen und weichen Gefühlen — jedesmal, wenn er solche zu geben versucht, wird er gezwungen — in diesem Erstlingswerk, kurz, die Persönlichkeit Hauptmanns, so daß wir uns noch öfter darauf zurückzubeziehen haben werden.

Hauptmann war zweiundzwanzig Jahre alt, als er das „Promethidenloos" herausgab, so alt wie Goethe, als er den „Götz" schrieb. Das Werk wäre, wie aus allem Vorhergehenden hervorleuchtet, als das völlig mißlungene Produkt eines Großes erstrebenden Dilettanten

richtig zu charakterisieren gewesen, und wenn daran die Schlußfolgerung geknüpft worden wäre, daß es wohl das einzige seines Verfassers bleiben werde, so hätte sich dagegen nichts sagen lassen. Spezifisch-dichterische Vorzüge, ja, eigentlich dichterisches Talent verrät es trotz seiner vestigia leonis eben nicht. Aber eine starke Persönlichkeit, das fühlen wir, steckt darin, eine solche, die ihren Weg finden will und wird. Vier Jahre gebraucht Hauptmann, um diesen seinen Weg zu finden, während sich um ihn die Entwicklung des Sturmes und Dranges zum konsequenten Naturalismus vollzieht — da sehen wir ihn plötzlich auf einem ganz anderen dichterischen Gebiete wieder, und aus dem Dilettanten ist unzweifelhaft ein Künstler, freilich ein Künstler ganz besonderer Art geworden.



Vor Sonnenaufgang.

Im Sommer 1889 erschien Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang. Soziales Drama in fünf Akten", dem Verfasser von „Papa Hamlet" Bjarne P. Holmsen (unter welchem Namen sich bekanntlich Arno Holz und Johannes Schlaf verbargen) „als Dank für die empfangene entscheidende Anregung" gewidmet. Bei der zweiten Auflage fehlt die Widmung, dagegen ist sie von folgenden Zeilen des Dichters begleitet: „Die Aufführung dieses Dramas fand am 20. Oktober statt in den Räumen des Lessingtheaters, veranstaltet vom Verein „Freie Bühne". Ich benutze den Anlaß der Herausgabe einer neuen Auflage, um aus vollem Herzen den Leitern dieses Vereins insgesamt, in Sonderheit aber den Herren Otto Brahm und Paul Schlenther zu danken. Möchte es die Zukunft erweisen, daß sie sich, indem sie, kleinlichen Bedenken zum Trotz, einem aus reinen Motiven heraus entstandenen Kunstwerk zum Leben verhalfen, um die deutsche Kunst verdient gemacht haben. Charlottenburg, den 26. Oktober 1889. Gerhart Hauptmann." Das klingt, wenn auch bescheiden, ein wenig an Richard Wagners bekanntes Wort

an; auch in dem Titel „Vor Sonnenaufgang“ hat man etwas wie eine „Verheißung“ des Dichters entdecken wollen.

Wer zum ersten Male das Buch zur Hand nimmt, der wird durch einige Abweichungen von der gewöhnlichen Art unsrer Dramendrucke überrascht werden. Zunächst fällt es auf, daß die „Personen“ hier „handelnde Menschen“ heißen, dann ist für jeden Schauplatz der Handlung eine Zeichnung des Bühnenbildes mitgegeben (was freilich bei Bearbeitungen französischer Stücke und ihnen nachgebildeten deutschen Originalen schon früher, bei ernsthaften deutschen Dramen aber nie Mode war), ferner fehlt die Szeneneinteilung, endlich ist jede auftretende Person, ähnlich wie in Schillers „Fiesko“ jede Person des Personenverzeichnisses, sozusagen mit einem Steckbrief ausgestattet: Gestalt, Bewegungen, Gesichtszüge, Ausdruck, Kleidung sind genau angegeben, werden auch weiterhin in ihren Veränderungen sorgfältig verfolgt, so daß das (gewöhnlich klein in Klammern gedruckte) die dramatischen Reden begleitende beschreibende Element einen verhältnismäßig breiten Raum einnimmt. Nehmen wir dazu die starke Verwendung des Dialekts und die durchgängige Durchführung der Redeweise des Alltags, so haben wir die äußere Physiognomie des Stückes so ziemlich beisammen. Ueber die Bedeutung der Neuerungen werden wir später zu reden haben, hier möge zunächst eine leidlich ausführliche Inhaltsangabe folgen.

Alfred Loth, volkswirtschaftlicher Schriftsteller, ein etwa dreißigjähriger Mann, kommt zu seinem Jugendfreunde, dem Ingenieur Hoffmann, der sich mit seiner vor einer Niederkunft stehenden Frau bei seinen Schwiegereltern in

dem schlesischen Bauern- und Kohlendorf Witzdorf bei Jauer aufhält, zu Besuch. Loth und Hoffmann sind, wie wir aus ihrem Gespräch erfahren, früher Mitglieder eines politischen Vereins, „Vancouver-Island“ betitelt, gewesen, der die Gründung eines Musterstaates in Amerika bezweckte; während sich aber Hoffmann rechtzeitig zurückgezogen hat, ist Loth wegen „parteilicher“ Agitation angeklagt und zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt worden, hat während dieser Zeit sein erstes volkswirtschaftliches Buch geschrieben, nach seiner Freilassung eine Reise nach Amerika gemacht, dann ein obskures Blatt „Die Arbeiterkanzel“ redigiert und ist als Reichstagskandidat der Arbeiterpartei aufgetreten. Hoffmann hat inzwischen die Tochter eines durch die Entdeckung von Kohlenschätzen unter seinem Grund und Boden reich gewordenen Bauern geheiratet, nachdem er, wie das Gerücht sagt, deren Liebesbündnis mit einem Bauunternehmer durch väterlichen Befehl gesprengt und seinen Nebenbuhler in den Tod getrieben hat, und steuert jetzt, da es ihm gelungen ist, die Bauern von Witzdorf beim Champagner zur Unterzeichnung eines Vertrags zu bewegen, in dem ihm der alleinige Verschleiß aller in ihren Gruben geförderten Kohle gegen eine fabelhaft geringe Pachtsumme übertragen worden ist, stark auf einen Bleichröder zu. Obwohl doch Loth schon nach zehn Minuten des Gesprächs über den Abfall seines Jugendfreundes von den gemeinschaftlichen Idealen nicht mehr in Zweifel sein kann, pumpt er ihn um zweihundert Mark an, nein, er läßt sich mit dieser Summe unterstützen, da er erklärt, sie wohl schwerlich jemals zurückgeben zu können. Hoffmann aber giebt mit Vergnügen und lädt Loth ein, sein Gast zu sein — wie

er gleich darauf seiner Schwägerin Helene Krause erklärt, weil er fürchtet, Loth komme, um zu wühlen. Aus dem Gespräch Hoffmanns mit Helene erfahren wir auch noch, daß Hoffmanns Frau dem Alkoholgenuß ergeben ist. Helene ist es, die dann Loth über die Zustände Witzdorfs aufklärt: „In mehr als einem Stalle hier fressen Kühe und Pferde aus marmornen Krippen und neusilbernen Raufen. Das hat die Kohle gemacht, die unter unsern Feldern gemutet worden ist, die hat die armen Bauern im Handumdrehen reich gemacht.“ Den Reichtum benutzen die Bauern, um zu spielen, zu jagen, zu trinken, zwischen ihnen und den armen Bergleuten besteht ein wilder Haß. Loth führt Helene darauf, daß die Bergleute vielleicht Ursache zum Haß haben könnten, und meint, man könne den Grund vielleicht wegräumen und die Leute glücklicher machen. Sie, die vorher die Bergleute „rohes Pack“ genannt hat — man erfährt nebenbei, daß sie in Herrnhut in Pension gewesen ist — kommt in der That zum Nachdenken. Ehe aber das Gespräch tiefer dringt, werden die beiden gestört, es findet ein großes üppiges Abendessen statt, an dem außer den uns bekannten Personen Helenens Stiefmutter im höchsten Staate, deren kriechende Gesellschafterin Frau Spiller und ein junger Bauer, namens Wilhelm Kahl, der Neffe der Frau Krause und „Zukünftige“ Helenens, teilnehmen. Das Gespräch bei Tisch dreht sich hauptsächlich um den Alkohol, Loth bekennt sich als völliger Abstinent. In seiner doktrinären Weise immer fortredend sagt er endlich Dinge, die, wie er bei der Beobachtung seiner Umgebung wohl merken müßte, genau auf die Familie Krause passen; der rohe Kahl will fortwährend herausplatzen, Helene,

die Loth mit Aufmerksamkeit folgt und schon zu trinken verweigert, sucht ihn zurückzuhalten und erregt durch ihr ganzes Benehmen den Zorn der Stiefmutter. Als Loth endlich einen durch den Trunk völlig heruntergekommenen Bauern, den er im Wirtshause von Witzdorf getroffen, schildert, kann Kahl sich nicht mehr halten und stammelt hervor: „Das ist der Alte gewesen", Helene ruft „Pfui!", die Stiefmutter schimpft sie „Gans" und zieht sich, wie auch Kahl, zurück. Loth hat nichts gemerkt, Helene aber schickt dem mit Hoffmann sich Entfernenden ein inbrünstiges: „O geh nicht fort" nach.

Der zweite Akt enthüllt dann die Verhältnisse in der Familie Krause zu völliger Klarheit. Es ist morgens vier Uhr, auf dem Gute des Bauern Krause ist noch alles ruhig, nur der alte hinkende Arbeitsmann Beist dengelt einsam seine Sense, da taumelt der Bauer, „welcher wie immer als letzter Gast das benachbarte Wirtshaus verlassen hat", seinem Hause zu; halbangekleidet empfängt ihn seine Tochter Helene, um ihn ins Haus und ins Bett zu bringen, das Untier macht einen unzüchtigen Angriff auf sie. Während es mit Beists Hilfe gelingt, den Betrunkenen ins Haus zu schaffen, schleicht Wilhelm Kahl in Strümpfen heraus, besticht Beist mit einem Thaler und verschwindet über den Stacketenzaun auf sein Grundstück. Dann erscheint Loth, um die Morgenluft zu genießen, und läßt sich mit dem alten Beist in ein Gespräch über landwirtschaftliche Dinge ein, geht darauf ein Stück spazieren, kommt wieder und hat ein Rencontre mit Wilhelm Kahl, der von seinem Hofe aus Lerchen schießt. Nach einigen Augenblicken tritt Helene aus dem Hause und gerät mit Loth in ein langes Gespräch, das

sich über die verschiedensten Gegenstände verbreitet, über Lektüre (Goethes „Werther“, Dahns „Kampf um Rom“, Ibsen und Zola), Loths Lebensaufgabe, seinen Kampf um das Glück aller, seinen Entwicklungsgang, der ihn zur Einsicht in die Verkehrtheiten der menschlichen Dinge geführt hat. Schon gesteht Helene Loth, daß er ein sehr, sehr guter Mensch sei, und gerät ins Weinen, weil sie denkt, daß er sie verachten muß. Den Schluß des Aktes bildet ein Auftritt zwischen Helene und ihrer Stiefmutter; diese will eine Magd entlassen, weil sie ihren Liebsten bei sich gehabt hat, Helene verlangt, daß die Magd bleiben soll, und setzt es durch — sie hat den Wilhelm Kahl am Morgen aus dem Schlafzimmer ihrer Stiefmutter kommen sehen und droht, es herumzubringen.

Im dritten Akt, der sich unmittelbar an den zweiten anschließt, lernen wir zunächst den Doktor Schimmelpfennig kennen, von dem schon gelegentlich die Rede gewesen ist. Er erteilt Hoffmann, der in großen Sorgen wegen der bevorstehenden Niederkunft seiner Frau oder eigentlich um das Schicksal seines noch ungebornen Kindes ist, den Rat, dieses, wenn er es vor dem furchtbaren Schicksale seines Brüderchens bewahren wolle, von seiner Mutter zu trennen und seine Schwägerin Helene für die Aufgabe, das Kind zu erziehen, zu interessieren. Nachdem der Doktor fortgegangen ist, tritt Helene auf, weinend, ihr Schicksal verfluchend: „einen Trunkenbold von Vater hat man, ein Tier, vor dem die eigene Tochter nicht sicher ist, eine ehebrecherische Stiefmutter, die mich an ihren Galan verkuppeln möchte.“ Aber sie will sich nicht zwingen lassen, schlecht zu werden. Hoffmann macht sich tröstend an sie heran, „immer auffälliger verrät sich in

seinen Tröstungen das sinnliche Element", zuletzt fordert er Helene auf, nicht nur dem neugebornen Kinde eine Mutter zu sein, sondern auch ein wenig Licht in sein Leben zu bringen. Helene errät, worauf das hinaus will, sie springt empört auf, „in ihren Mienen zeigt sich Verachtung, Ueberraschung, Ekel, Haß"; Hoffmann schließt aber auch sofort, daß Helene bereits mit Loth geredet haben müsse, von ihm beeinflußt sei, und sucht nun Loth, dessen Wohlthäter er sich nennt, bei Helene zu verdächtigen — er sei ein höchst gefährlicher Schwärmer, ohne moralische Skrupeln — Helene glaubt ihm aber schon nicht mehr. Als Loth zum Frühstück erscheint, bewillkommnet ihn Hoffmann natürlich äußerst freundlich und beginnt dann, ihn auszuforschen. Loth erklärt ganz offen, daß er gekommen sei, die Lage der Witzdorfer Bergarbeiter zu studieren; Hoffmann wird unruhig, sucht es aber zu verbergen und springt zu einem andern Thema, einer früheren Verlobung Loths und dann zur Ehefrage überhaupt über. Auch über diese spricht sich Loth offen aus; er verlangt von seiner künftigen Frau leibliche und geistige Gesundheit als conditio sine qua non, weiter Vermögen, dann Verzicht auf den Teil seines Wesens, der seiner Lebensaufgabe gehört; dagegen will er ihr alles wiedergeben, was die Frau im Laufe der Jahrtausende eingebüßt hat. Helene hat mit schwerbewältigter innerer Erregung zugehört; als Loth von seiner Frau auch das „bewußte Bekenntnis" zu verlangen erklärt, verläßt sie das Zimmer. Das Gespräch lenkt allmählich wieder auf die Bergarbeiterstudien zurück, Hoffman versucht den Volkswirtschaftler zunächst freundschaftlich fortzutreiben, als dieser aber auf seinem Bleiben beharrt, wird er

gemein und wirft dem alten Freunde die gepumpten zweihundert Mark vor, um dann zu verschwinden. Loth zerreißt ruhig den ihm gegebenen Check und will fortgehen, als Helene wieder erscheint. Sie hat alles gehört, Loth sagt ihr Lebewohl, fühlt sich aber doch zurückgehalten, Helene kämpft heftig mit sich, dann stammelt sie eine Liebeserklärung hervor und sinkt ohnmächtig in Loths Arme.

Auch der vierte Akt führt die Handlung unmittelbar weiter. Loth will sich ins Wirtshaus begeben, wird aber von Hoffmann, der sein Auftreten zu bereuen vorgiebt, aufgehalten und gebeten, noch einen Tag zu bleiben, bis zur Rückkehr Hoffmanns von einer Tour nach Jauer, wozu er sich auch bereit finden läßt. Einige weniger wichtige Szenen unter dem Gesinde und zwischen Kahl und der gegen Helene und Loth hetzenden Frau Spiller, der Gesellschafterin der Bäuerin, führen zu einer großen Liebesszene zwischen Helene und Loth hinüber. Es ist unmöglich, diese im Einzelnen wiederzugeben, für die Weiterentwicklung des Stückes ist es wichtig, daß Helene, obwohl sie Loth manches aus ihrer Vergangenheit erzählt, auch jetzt noch nicht sagt, daß ihr Vater ein Säufer und auch ihre Schwester dem Branntweingenuß ergeben ist. Loth ist, von Liebe hingerissen, sogar bereit, Helene auch ohne Vermögen zu heiraten, nach der Gesundheit ihrer Eltern erkundigt er sich jedoch. Gerade als Helene fragt: „Aber wenn sie es nicht wären?“ tritt die Niederkunft der Schwester ein, die Liebesszene wird gestört.

Der ganze letzte Akt spielt, während die Frau Hoffmanns in den Wehen liegt. Das ganze Haus ist, obwohl es zwei Uhr nachts ist, in Unruhe, es ist ein ewiges

Hin- und Herlaufen zwischen dem Wohnraume und dem Zimmer der Wöchnerin. Loth hat in dem Dr. Schimmelpfennig einen alten Bekannten wiedergefunden, „Schimmel, das Rauhbein“, der jetzt in Witzdorf als Arzt Geld macht, um sich dann ganz der Lösung der Frauenfrage widmen zu können. Das Gespräch kommt auf die Ehetheorien Loths und auf die Witzdorfer Zustände, die der Doktor mit den Worten „Suff, Völlerei, Inzucht und in der Folge davon Degeneration auf der ganzen Linie“ charakterisiert. Zweimal taucht Helene auf, die voll Angst ist und Loth zu gemeinschaftlicher Flucht auf der Stelle auffordert; er ist auch bereit. Schimmelpfennig hat einen Kuß des Liebespaars bemerkt und schenkt Loth nach und nach reinen Wein ein. Dieser schwärmt zunächst: Er könne sich garnicht mehr ohne Helene denken, sein Streben habe etwas entsetzlich Ödes, gleichsam Maschinenmäßiges angenommen gehabt, kein Geist, kein Temperament, kein Leben, ja, kaum Glauben sei noch in ihm gewesen; nun käme das alles wieder, ihm sei so merkwürdig wohl, so ursprünglich, so fröhlich .... Als ihm aber Schimmelpfennig mit nackten Worten sagt, daß die Familie Krause eine Potatorenfamilie sei, daß der Bauer garnicht mehr aus dem Wirtshaus herauskomme, Hoffmanns erster Sohn bereits mit drei Jahren am Alkoholismus zu Grunde gegangen sei, indem er sich mit den Scherben einer Essigflasche, in der er Branntwein vermutet, die vena saphena durchschnitten, daß Hoffmann, wenn auch nicht Helene selbst, doch ihren Ruf bereits verdorben, da ist er plötzlich umgewandelt. Er erklärt zwar Helene für das keuscheste Geschöpf, das es giebt, aber er ist vollständig fertig mit ihr, trotzdem ihn der Doktor darauf aufmerk-

sam macht, daß solche vererbte Uebel unterdrückt worden sind. Noch denkt er daran, Helene wenigstens den Händen Hoffmanns zu entziehen, aber auf Rat Schimmelpfennigs entschließt er sich schnell, „ihr nicht das Wenige zu nehmen, was er ihr noch übrig läßt“, und schreibt den Abschiedsbrief. Jetzt stürzt Hoffmann herein und ruft den Doktor, da die Wehen aussetzen; Loth nimmt Abschied, und Hoffmann freut sich, daß der Aufsatz über die Bergarbeiter ungeschrieben bleibt. Als Loth gegangen, erscheint Helene: das Kind ist totgeboren. Hoffmann stürzt wieder davon, Helene sucht Loth, findet den Brief: „Unübersteiglich“, „niemals wieder“ sind die Worte, die sie daraus hervorstößt. Da hört man draußen den wie immer betrunken heimkehrenden Bauern, ein Diener meldet, daß Loth in Schimmelpfennigs Wagen fortgefahren ist, Helene ergreift einen Hirschfänger und rennt damit ins Nebenzimmer. — Als eine Magd, die sie sucht, aus diesem Nebenzimmer in wahnsinnigem Schreck, schreiend zurückkehrt, hört man ganz nahe die „rohe, näselnde, lallende Trinkerstimme“ des Bauern: „Dohie hä! Hoa iich nee a poar hibsche Tächter!“

Das Stück erschien, wie berichtet, im Sommer 1889. Es war eine kleine Berliner Partei, die kräftig darauf hinwies, es fanden sich aber auch sogleich Kritiker, die es heftig verdammten. Dadurch wurde die Aufmerksamkeit auf das Werk gelenkt, die durch die Freie Bühne veranstaltete Aufführung machte es zum Gespräch fast ganz Deutschlands. Im allgemeinen, kann man wohl sagen, geriet das deutsche Publikum ob der Entsetzlichkeit der in „Vor Sonnenaufgang“ dargestellten Zustände und Vorgänge in Aufregung und Entrüstung; noch ist in Erinne-

rung, daß ein Berliner Arzt eine „Geburtshelferzange“ mit in die Vorstellung brachte, und bei den Lesern außerhalb Berlins mag die Verurteilung des Stückes noch viel stärker als in der doch schon an mancherlei gewöhnten Hauptstadt gewesen sein. Aber der Teil des Publikums, der de novis rebus studet, war doch gewaltig interessiert, Hauptmann mit einem Schlage etwas wie eine Berühmtheit geworden. Und seine Anhänger gingen fürchterlich für ihn ins Zeug; schon ward von dem Beginn einer neuen Aera der deutschen Litteratur geredet und an Schillers „Räuber“ erinnert!

Wir, die wir heute den letzten deutschen Sturm und Drang schon einigermaßen überschauen, wissen nun recht gut, daß alle Elemente des sozialen Dramas „Vor Sonnenaufgang“ nicht bloß in den Werken der französischen, russischen und norwegischen Zeitdichter längst vorhanden, sondern daß sie auch bereits von jüngeren deutschen Poeten mit größerer oder geringerer Kühnheit aufgenommen waren. Seit 1885 dauerte der Sturm und Drang, wenn er auch immer noch vor kleineren Kreise spielte und das deutsche Philisterium sich anstellte, ihn zu verachten; aus ihm war Hauptmann — das hat uns die Betrachtung des „Promethidenlooses“ überzeugend dargethan — hervorgegangen, aus ihm erwuchs ihm nun auch sein Drama. Man war jetzt soweit gekommen, daß man den konsequenten Naturalismus als erstrebenswertes Ziel erkannt haite, und begann zugleich, für ihn die deutsche Form zu suchen. Dieses Stadium bezeichnet am ausgeprägtesten Holz-Schlafs „Papa Hamlet“ (Ende 1888 erschienen), das angebliche Werk jenes Norwegers Bjarne P. Holmsen, den man, die deutsche Gleichgültigkeit gegen deutsche Bücher fürchtend,

rundweg erfunden hatte. Es sind drei novellistische Skizzen, von denen die erste dem Buche den Titel gegeben hat. Wir werden uns mit der ersten, eben dem „Papa Hamlet“, deren „Held“ der große Schauspieler Thienwiebel ist, und vielleicht auch mit der zweiten „Der erste Schultag“ auch noch inhaltlich zu beschäftigen haben, hier kommt nur ihre Form, genauer ihre Darstellungsweise in Betracht — nur diese nämlich hat Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“, sie freilich aber auch direkt übernommen. Ueber ihre Bedeutung war man sich sofort, als „Papa Hamlet“ erschien, ziemlich allgemein klar. „Die Technik der Darstellung“, schrieb M. G. Conrad in der „Gesellschaft“, „ist im hohen Grade originell. Es sind fast lauter Farbenspritzer, jäh, grell, unvermittelt, die sich in der Phantasie des kunstgeübten Lesers sofort zum brennendsten Lebensgemälde zusammensetzen. Nur Bilder, keine Gedanken. Diese erschreckliche Virtuosität der Wirklichkeitsnachbildung in winzigen Ausschnitten, nur am Tragisch-Banalen geübt, macht den Leser auf die Dauer ganz nervös.“ Und Kaberlin (Konrad Alberti, Berlin?) im „Magazin für die Litteratur des In- und Auslandes“ meinte: „Ich werde mich wohl hüten, eine solche Darstellungsweise im Prinzip neu zu nennen, denn sie wird bereits von vielen Realisten hier und da angewandt, aber Holmsen ist der erste, der sie konsequent durchführt.“ Hauptmann hat aber doch das Verdienst, diese neue Technik zuerst in Deutschland im Drama angewandt, sie zu einem dramatischen Stil entwickelt zu haben. Zu seinem Drama selbst gelangt ist er aber sicher durch das Vorbild eines russischen Dramas, durch Tolstoys „Macht der Finsternis“.

Wie wir sahen, ist das „Promethidenloos“ in mancher Hinsicht von Byrons „Childe Harold“ abhängig; noch enger ist das Verhältnis von „Vor Sonnenaufgang“ zur „Macht der Finsternis“, doch darf man das jüngere Werk nicht ohne weiteres eine Nachbildung des älteren nennen, zumal auch noch starke Einflüsse Zolascher Romane (L'assommoir, La terre) zu konstatieren sind. Aber den entscheidenden Anstoß zur Produktion hat unzweifelhaft „Die Macht der Finsternis“ gegeben, Hauptmanns Werk ist unter der Suggestion, möcht' ich sagen, dieses Dramas geschaffen. Unter einer solchen Suggestion hat Hauptmann, um dies gleich vorwegzunehmen, auch bei jeder weiteren Schöpfung gestanden, alle seine Stücke haben „Patenstücke“ — ich wähle diesen Ausdruck, an das ehemalige dauernde Verhältnis des Paten zu dem Täufling denkend, da das von Eltern und Kindern, als Vergleich verwandt, für den Grad der Abhängigkeit Hauptmanns von seinen Vorbildern doch zu nahe erscheint — es ist, als ob er nicht anders, als im starren Hinblick auf ein schon vorhandenes Werk schaffen könne, als ob sich seine Phantasie erst irgendwo die Flügel borgen müsse, um dann freilich den Flug selbständig durchzuführen. Den Inhalt der „Macht der Finsternis“ kann ich hier nur kurz andeuten: Es ist ein russisches Bauerndrama, daß das Liebesverhältnis eines Knechts zu der Frau seines Bauern, die Ehe der Ehebrecher, ein abscheuliches Verhältnis des neuen Ehemannes zu der Stieftochter der Frau, dessen Sündenfrucht dann ermordet wird, endlich die Sühne dieser Frevel durch freiwilliges Geständnis darstellt. Im Einzelnen wird man nicht viele Aehnlichkeiten mit „Vor Sonnenaufgang“ entdecken, aber

die Atmosphäre ist in beiden Stücken dieselbe, das schlesische Bauernhaus birgt nicht weniger Greuel als das russische, und darauf kommt es an; denn die Atmosphäre ist es eben, die die Suggestion ausübt. Doch mag man immerhin in dem Verhältnis des russischen Bauern (Knechts) zu seiner Frau und Stieftochter das der Frau Krause zu Wilhelm Kahl vorgebildet finden, und auch Hoffmanns Absichten auf Helene und die Unzüchtigkeiten des alten Bauern wären vielleicht hier abzuleiten, wie denn auch der Alkohol eine Rolle in dem russischen Stück spielt. Wesentlich sind diese Einzelheiten dem entscheidenden Totaleindruck gegenüber jedoch nicht, manches, was Reinlichkeit liebende Leser in „Vor Sonnenaufgang“ empört, ist ebensowohl in Zolas Branntweinstück „L'assommoir“ und in „La terre“, der brutalen Darstellung des Landlebens, die nicht allzulange vor Hauptmanns Drama erschien, wiederzufinden. Dagegen stammt die Charakteristik der Personen „außerhalb“ des Dramas sicher von Tolstoy (nicht aus „Schillers „Fiesco“); der Russe giebt zu jedem Namen Alter und die Haupteigenschaft des Charakters an. Ferner befleißigt er sich auch der naturalistischen Wiedergabe der Rede, bringt neben den Worten auch das Unartikulierte, wie das stereotype „Tata“ des alten Akim, des Vaters des Knechtes. Da Hauptmann aber das russische Drama jedenfalls doch nur in der Uebersetzung kennen lernte, mußte hier das Vorbild des „Papa Hamlet“ als des ersten auch in der Technik konsequent naturalistischen deutschen Werkes natürlich viel entscheidender sein.

Der eigentliche Stoff von „Vor Sonnenaufgang“ gehört — das kann man ruhig sagen — durchaus Hauptmann persönlich an; er nahm ihn unter bestimmten Eindrücken,

stark suggeriert auf und gestaltete ihn ebenso, aber sein eigenes Leben und seine Zeit lieferten ihn doch. Die Darstellung der Zustände des schlesischen Dorfes ist sicher auf Hauptmanns Jugenderinnerungen zurückzuführen, er wird, wenn nicht schon früher, doch als „Oekonom" ein Bauerndorf wie Witzdorf kennen gelernt haben. Die mit den Gestalten Loths und Hoffmanns in diese verhältnismäßig abgelegene Welt hineinspielenden Zeitbewegungen aber sind die des deutschen Sturmes und Dranges und hätten sich in den achtziger Jahren auf fast allen großen deutschen Universitäten beobachten lassen, wenn sich nur damals jemand um die deutsche Jugend gekümmert hätte. Nie jedoch, meine ich, waren „Väter" und „Söhne" in Deutschland durch eine breitere Kluft getrennt als damals. Möglicher Weise hat sogar der Kreis der „Sieben", denen Hauptmann sein „Promethidenloos" gewidmet hat, so etwas wie einen politischen Verein „Vancouver-Island" gebildet*); wenn aber auch nicht, es gab studentische Kreise genug, in denen sozialistische Idealstaaten debattirt, Anarchismus und Nihilismus, natürlich in theoretischer Form, mit Wohlwollen betrachtet und eine rein naturwissenschaftliche Weltanschauung mit ihr entsprechender Lebensführung gepredigt, u. a. die Ehefrage ganz genau so formuliert wurde, wie Loth es thut. Selbstverständlich setzten sich diese Kreise nicht gerade aus aristokratischem und Strebematerial zusammen, das damals moderne vulgäre Ideal der Schneidigkeit wurde hier nicht besonders

*) Nur der Merkwürdigkeit halber erinnere ich an den freilich nicht ausgeführten Entschluß der englischen Dichter Coleridge, Southey und Lowell, nach Amerika zu ziehen und dort einen Staat, der Pantisocracy heißen sollte, zu begründen.

geschätzt, aber viele der Intelligenzen der deutschen Studentenschaft, und nicht blos Plebejer, fanden sich hier zusammen, und zumal von den späteren Berühmtheiten des jüngsten Deutschlands ist ihnen schwerlich eine fern geblieben. Ein etwas verzerrtes, weil renommistisch übertriebenes Bild des Lebens dieser jungen Leute findet man in Conradis Roman „Phrasen"; die hier einmal auf einem Wirtshaustisch produzierten Nihilistenportraits aus der Tasche eines Studenten entstammen der Wirklichkeit, ja, es ist sogar möglich, daß ihr Besitzer, ein Breslauer, ein Bekannter Hauptmanns gewesen ist und zu dem Bilde Loths einzelne Züge geliefert hat — wie es auch nicht undenkbar wäre, daß Maurice Reinhold von Stern, der, nachdem er, wie Loth, eine Amerikafahrt gemacht, in der Schweiz zugleich als sozialdemokratischer Lyriker und Kämpfer gegen den Alkoholismus auftrat, zu dem Hauptmannschen Helden mit gesessen hätte. Was hier darzuthun ist: das Erwachsen des Stückes aus Zeit und Leben, dem deutschen Leben, nicht blos aus dem überreizten Gehirn des Dichters in Nachahmung der Ausländer, wie man wohl behauptet hat, wäre damit am Ende dargethan.

Aber wenn auch der Rohstoff des Dramas der Wirklichkeit, Hauptmanns eigenen Erfahrungen entstammt, so ist damit natürlich noch nicht gesagt, daß es ihm gelungen wäre, die Wirklichkeit künstlerisch, wenn auch nur den Prinzipien des Naturalismus gemäß, nach denen ein Kunstwerk wirken soll, wie die Natur selber, wiederzugeben. Auch beim Naturalismus ist die Behandlung des Stoffes alles; es kann beispielsweise aus lauter authentischen Details ein sehr schiefes Gesamtbild, aus lauter an und

für sich wahren Zügen ein wenig glaubwürdiger Charakter zusammengesetzt werden. Und wenn wir uns nun die Menschen und Vorgänge in „Vor Sonnenaufgang“ näher ansehen, so merken wir doch bald, daß nicht alles stimmt. Die Hauptperson des Stückes, was man früher den Helden nannte, ist unzweifelhaft Alfred Loth, der vom „Rettungswahn“ — den wir aus dem „Promethidenloos“ kennen — besessene Agitator. Man hat ihn kurzweg als Doktrinär bezeichnet, und das ist er auch, aber natürlich zehrt der Doktrinarismus den Menschen nicht völlig auf, wenigstens bis zum dreißigsten Jahre nicht, und die Naturwahrheit einer solchen Gestalt wird also danach zu beurteilen sein, inwieweit die Darstellung der gegenseitigen Durchdringung des angebornen Menschlichen und der angenommenen Anschauungen und Grundsätze gelungen ist. Hauptmann hat meiner Ansicht nach in Loth kein wirkliches Individuum zu schaffen vermocht, der Mensch ist begriffsmäßig geblieben. Allerdings versucht er ihn durch die Schilderung seines Entwicklungsganges, seiner unter Fabrikarbeitern verbrachten Jugend, seiner studentischen Schicksale einigermaßen zu objektivieren und zugleich zu erklären, aber eben für diese Schicksale wie überhaupt für sein Alter erscheint Loth denn doch viel zu unreif und wieder für einen Reformator viel zu blasiert, ja, zu schwächlich. Wohl ist zuzugeben, daß ein Streben wie das Loths im Laufe der Zeit etwas entsetzlich Oedes, Maschinenmäßiges annehmen kann, dennoch ist es nur auf dem Grunde einer außerordentlich kräftigen, begeisterungsfähigen Natur möglich. Hauptmann läßt auch Loths Temperament gelegentlich, z. B. da, wo Kahl die Lerche geschossen hat, hervorbrechen, aber es gerade da

versagen, wo sich entscheiden muß, ob wir einen wirklichen Menschen oder einen Popanz vor uns haben, Helenens Todesnot gegenüber. Hier erscheint der Agitator als feiger Lump, dessen ganze Begeisterung Schwindel ist. So hat es der Dichter natürlich nicht gemeint, er ist sicher der Ansicht gewesen, daß die Entsagung Loths ein Akt der Stärke sei, daß ihn seine vernünftigen Anschauungen über Ehe und Vererbung zur Aufgabe Helenens berechtigten, daß hier wenigstens ein tragisches Schicksal, tragisch für beide Personen, vorliege, aber das Publikum hat von vornherein richtig empfunden und gegen Loths Verfahren kräftig protestiert, dabei freilich in der Regel übersehen, daß der Mensch, der so handelt, gar kein Mensch, sondern ein blutloser Schemen sei, daß hier ein Mangel der künstlerischen Darstellung vorliege, die aus manchen richtigen Einzelzügen einen einheitlichen Charakter nicht zu schaffen vermochte, weil eben die Gesamtanschauung des Charakters fehlte, nur ein Begriff vorhanden war. Und wo dies der Fall ist, tritt dann natürlich an die Stelle künstlerischer Wahrheit und Notwendigkeit sofort die Willkür, auch der Dichter zeigt sich als Doktrinär und opfert seiner Doktrin und ihren logischen Konsequenzen das Leben auf. Wir werden finden, daß der Mangel an Gesamtanschauung der Hauptmangel von Hauptmanns Darstellungskunst und — Talent ist; er kann keinen Menschen so hinstellen, daß er von allen Seiten als ein für sich bestehendes, abgeschlossenes Individuum erscheint; er giebt zunächst immer nur eine Seite, diese freilich oft meisterhaft, wo er dann aber mehr geben will, muß er konstruieren. So gelingen ihm alle Nebenfiguren, nie ein Held, um diesen alten Ausdruck

beizubehalten. Natürlich hat man diesen künstlerischen Mangel zu einem Vorzug umzustempeln versucht, Paul Schlenther beispielsweise hat einmal mit großen Worten die neue Kunst, besonders die Ibsens, gepriesen, die den Charakter nicht mehr als rein moralischen Faktor, abgetrennt von Fleisch und Blut, von Nerven und Eingeweiden betrachte, sondern auch alle diese schönen Dinge in ihren mehr oder minder geheimen Bezügen, ja, sogar die Schwankungen momentaner Zustände darstelle. Aber man muß sich durch große Worte nicht irreführen lassen: die Sache ist die, daß die meisten Modernen eben keine menschlichen Charakter-Organismen schaffen können; ihre vortrefflichen Detailzüge gehen mangels großer Anschauung des Ganzen nicht zusammen. Schon früher habe ich bei einer Besprechung Hauptmann'scher Menschen an die Köpfe Denners erinnert, die, so wundervoll sie im Einzelnen ausgeführt sind, doch von dem tiefsten Wesen des Menschen nichts verraten. Die Nebenpersonen jedoch, besser gesagt, die Milieumenschen, die, einseitig und ohne Tiefe, durch ihre Umgebung rund erscheinen, gelingen unsern Modernen, so auch Hauptmann, vortrefflich, daneben vielleicht noch die modernen Gestalten, denen das Knochengerüst fehlt. So lassen wir uns in „Vor Sonnenaufgang“ den Doktor Hoffmann, der ein bischen mehr als eine Nebenperson, aber ein Haufen Gallerte ist, gefallen, so die richtigen, ganz einseitigen Nebenpersonen Frau Krause, ihre Gesellschafterin, Wilhelm Kahl. Bei Helene dagegen treten die Schwächen Hauptmann'scher Menschenschöpfungskunst wieder hervor: man wird es kaum fertig bringen, aus den von dem Dichter gegebenen Einzelzügen ein wahr oder nur plausibel erscheinendes Menschen-

bild zusammenzusetzen. Oder glaubt man wirklich, daß die süßliche Sentimentalität und etwas gezierte Naivetät, die Helene in verschiedenen Szenen, so auch in der bei genauerem Hinblicken doch unerträglich gemacht erscheinenden berühmten Liebesszene, zeigt, aus der bäuerlichen Abstammung, der Herrnhuter Erziehung, dem Leben im Sumpfe auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit hervorwachsen können? Ziemlich dunkel bleibt Dr. Schimmelpfennig, das ehemalige „Rauhbein", der als Arzt Geld zusammenschindet, um sich dann der Frauenfrage zu widmen — es ist aber anzunehmen, daß er, nicht Loth die eigentliche Idealfigur des Stückes sein soll. Wie Hauptmann im „Promethidenloos" seinen Helden Selin gelegentlich maßregelt, so stellt er hier dem Schwärmer Loth den entschiedenen Realmenschen Schimmelpfennig, der genau weiß, was er will, gegenüber.

Natürlich steht und fällt ein Drama mit seinen Menschen, „Vor Sonnenaufgang" also mit Alfred Loth. Wie die der Charaktere, kann man in dem Stücke aber auch die Darstellung der Vorgänge und Zustände, so eng sie sich scheinbar an die Wirklichkeit anschließt, angreifen. Ganz unwahrscheinlich ist es z. B., daß Loth dem Hoffmann die zweihundert Mark ableiht — ich glaube, die Pumpgeschichte ist auch nur da, damit Hoffmann sie Loth später vorwerfen und dabei seine gemeine Seele, wie Loth beim Zerreißen des Checks seine erhabene Ruhe zeigen kann. Die Tischszene zu Schluß des ersten Aktes ferner ist so, wie sie gegeben wird, auch bei so rohen Menschen vor einem Fremden, in dem sie den Gebildeten erkennen, kaum möglich, Loths Bleiben nach Hoffmanns Beleidigungen trotz dessen Bitte ausgeschlossen. Ueberhaupt ist das

Stück viel mehr auf den Effekt gearbeitet, als es auf den ersten Blick erscheint und sich mit den naturalistischen Prinzipien verträgt. Man sehe sich einmal die Aktschlüsse an: das „oh geh nicht fort!“ Helenens zum Schlusse des ersten, die Ertappung der Magd und Helenens Anklage ihrer Stiefmutter zum Schlusse des zweiten, Helenens Liebeserklärung zum Schlusse des dritten, das Eintreten der Wehen zum Schlusse des vierten Aktes! Den fünften Akt möchte ich sogar als durchaus theatralisch, als eine Häufung stärkster Effekte ohne innere Notwendigkeit bezeichnen, hier erkennen wir klar, wie weit das Stück unter einer echten Tragödie bleibt. Wenigstens Helenens Schicksal will der Dichter doch unzweifelhaft als tragisch angesehen wissen, und ihre Lage erscheint immerhin schrecklich. Aber eine Tragödie kann aus dem Verhältnis zu einem Menschen wie Loth im Grunde nicht hervorgehen und ebensowenig aus dem Witzdorfer Sumpfe überhaupt, falls eben Helene, wie das der Dichter doch selbst überzeugend darthut, gesund ist. Ist sie das, so müssen wir darauf beharren, daß sie noch im letzten Augenblicke fähig und durch nichts gehindert ist, ihr Loos selbst in die Hand zu nehmen, sich zu retten; ihr Untergang erscheint dann als Willkür und Grausamkeit des Dichters, nicht als ehernes Schicksal und die ganze Angstathmosphäre des letzten Aktes, mag sie noch so vortrefflich gegeben sein, als ein geschicktes Kunstmittel, uns die tragische Stimmung, die aus wahrhaft tragischen Verhältnissen mit Naturnotwendigkeit aufquillt, vorzutäuschen.

Nun trägt das Stück allerdings die Aufschrift „soziales“ Drama, und als solches beansprucht es natürlich nicht mehr zu sein als die Darstellung wirklicher Verhältnisse,

in denen ja gemeinhin nicht rein tragische Gesetze walten, sondern Willkürlichkeiten und Unbegreiflichkeiten auch ihre Rolle spielen. Wiederum verlangen wir aber auch beim sozialen Drama, beim Drama überhaupt eine bestimmte Gesetzmäßigkeit, eine klar hervortretende typische Bedeutung der Menschen und der Dinge, und diese fehlt bei „Vor Sonnenaufgang“ leider vollständig. Die Witzdorfer Zustände wird man als in Wirklichkeit vorhanden, wenn auch stark ins Schwarze gemalt, ins Reinbrutale übertrieben, gelten lassen können, aber Witzdorf ist eben doch eine Ausnahme in unseren deutschen Verhältnissen und für unsere sozialen Zustände nicht typisch. Sollen etwa die Witzdorfer Kohlenbauern Vertreter des Kapitalismus sein? Es sind doch ganz einfach nur soziale Mißgeburten, denen der notwendige und von niemandem zu bedauernde Untergang auf der Stirn geschrieben steht. Die Lage der Bergleute, die im Gegensatz zu der der Bauern zu zeigen gewesen wäre, wird nur hier und da berührt, Hoffmann tritt nicht als Unternehmer und Arbeiterschinder, Loth nicht wirklich als sozialistischer Agitator auf, kurz, es bleibt doch im Grunde bei einer Familiengeschichte, seinem Kern nach stellt das Werk nur ein ganz individuelles Schicksal, eben das Helenens, dar und vermag dies, wie gesagt, nicht einmal in die tragische Sphäre zu erheben. So trägt das Stück den Titel „soziales Drama“ mit Unrecht, es ist zuletzt weiter nichts als eine ziemlich unmotivierte Uebertragung der Atmosphäre der „Macht der Finsternis“ (nebenbei gesagt, eines unendlich viel mehr typischen Werkes) aufs deutsche Leben, auch insofern schon unglücklich, als es zwei in Wirklichkeit ziemlich getrennte Welten, die der bäurischen Protzen und der akademisch

gebildeten radikalen Schwärmer äußerlich zusammenschweißt. Wenn aber nicht als soziales Drama, so kann man „Vor Sonnenaufgang“ doch als vollgiltiges Tendenzdrama bezeichnen: der Kampf gegen den Alkoholismus wird kräftig genug, nicht bloß mit Reden und Diskussionen im Stück, sondern durch die dramatische Handlung selbst geführt, ja, man könnte ruhig behaupten, daß Hauptmann selber, Doktrinär wie sein Alfred Loth, die Tendenz des Stückes zur Hauptsache gemacht und es dadurch als Ganzes künstlerisch zu Grunde gerichtet habe, wenn nicht eben sein Talent vor allem als eines der Kleinschilderung erschiene, das, um große Werke zu Stande zu bringen, der Tendenz als innern Halts geradezu bedurfte. Aehnlich hat einst Lenz die Tendenz in seinem „Hofmeister“ benutzt, und mit diesem Stücke zeigt denn „Vor Sonnenaufgang“ eine große Verwandtschaft, worüber später noch mehr zu sagen. Wie man aber dazu kommen konnte, Hauptmanns Werk mit Schillers „Räubern“ zu vergleichen, begreift sich schwer. Mögen diese zunächst auch ein Familiendrama sein und mit der Räuberidee auf den Boden der Ausnahmefälle treten, etwas anderes ist es doch, aus Verzweiflung und wildrevolutionärem Trotz den Umsturz der Gesellschaft oder doch die Rache für ihre Verbrechen zu übernehmen, etwas anderes Broschüren gegen den Alkohol ins Feld zu führen („Haben Sie Bunge gelesen?“) und in doktrinärer Verbissenheit oder moralischer Feigheit ein unschuldiges Wesen in den Tod zu treiben. Ueberhaupt ist „Vor Sonnenaufgang“, gegen die „Räuber“ gehalten, unglaublich blaß, zahm und philiströs. Noch immer gilt Otto Ludwigs Wort von den „Räubern“: „Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissens-

tragödie, auch Charaktertragödie, wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach sind und daher das Ganze abenteuerlich erscheint." Um Leidenschaft darzustellen, muß man sie wohl haben. Wer aber keine Leidenschaft hat, ist auch kein echter Dramatiker.

Dennoch hat „Vor Sonnenaufgang" seine Vorzüge und demgemäß seine Bedeutung. So kraß die in dem Stück dargestellten Zustände und Vorgänge immerhin sind, eine bestimmte äußere und innere Wahrheit ist ihnen nicht abzustreiten, so wenig die Charaktere im Ganzen zusammengehen, es fehlt nicht an lebensvollen Zügen. Im allgemeinen kann man sagen, daß bei allem Doktrinarismus doch eine so energische Vergegenständlichung des Milieus in der deutschen Litteratur seit dem Aufkommen des theoretischen Naturalismus noch nicht dagewesen — der ältere natürliche Naturalismus Jeremias Gotthelfs freilich hat in dieser Beziehung Höheres geleistet. Mit „Vor Sonnenaufgang" hat sich dann der deutsche Naturalismus der Form des Dramas bemächtigt, hat sie zwar zunächst gemißbraucht und nicht etwa schon, wie man wohl behauptet, eine neue dramatische Form geschaffen, da hier im Ganzen doch noch die auf französischer Grundlage ruhende Ibsensche Weise maßgebend ist (das beweist u. a. der Umstand, daß Loth so lange im Dunkeln tappen muß), aber doch eine solche angebahnt. Namentlich die Darstellung des Lebens auf dem Hofe des Bauern Krause fällt aus dem Ibsenschen Schema heraus und mag als Keim des späteren wahrhaft naturalistischen Dramas betrachtet werden. Daß endlich der von Holz-Schlaf geschaffene naturalistische Dialog hier zum ersten Mal mit relativer Meisterschaft angewandt wird, ist ein weiteres

nicht unwichtiges litterarisches Moment. Mag man immer über die Mätzchen, die Hauptmann (er hat eine sonderbare Neigung dazu) zu naturalistischen Zwecken anbringt, lachen, es ist andrerseits nicht zu übersehen, daß eine Gegenwirkung gegen das reine Litteraturdrama sowohl wie gegen das gemeine Bühnenstück bei uns nötig war, u. a. schon gegen die schreckliche Buchsprache, und daß sie hier nicht ohne künstlerische Fähigkeit und Fertigkeit zum ersten Male geleistet wurde. Auch die Tendenz des Dramas soll Hauptmann nicht bloß als Fehler angerechnet werden, auch sie trug, wie der Naturalismus, dazu bei, der deutschen Dichtung den Zusammenhang mit dem Leben wieder zu verschaffen. Daß ich die soziale Reformatorenpose der jungen Dichter, die auch Hauptmann lange genug eingenommen hat, darum nicht weniger unangenehm empfinde, brauche ich kaum zu sagen, aber so ohne weiteres sind auch die Kampf- und Anklagestücke nicht zu verurteilen. Alles in allem ist „Vor Sonnenaufgang" sicher ein Sturm- und Drangdrama, freilich ohne den gewöhnlichen Schwung dieser Gattung, doktrinär, hier und da schon manieriert, aber doch auch wieder ehrlich und bei gesuchter Brutalität nicht ohne wirkliche Kraft. Die dichterische Persönlichkeit Hauptmanns, seine bis dahin erreichte Reife offenbart es ganz deutlich: Wenn Zola und Ibsen bei einer der Unterhaltungen als Nichtkünstler, ihre Werke als bloße Medizin hingestellt werden, wenn Felix Dahns „Kampf um Rom" als Lektüre empfohlen, „Werther" als solche verdammt wird, so kann man nicht umhin, das Selbstbewußtsein und die Superklugheit des jungen Autors zu belächeln; wiederum imponieren aber seine Energie, die es beinahe fertig

bringt, die noch vorhandene Unreife zu verdecken und vor allem sein immenses Talent der Beobachtung und Detaildarstellung, in dem wir seinen eigensten Vorzug zu erkennen glauben.





Das Friedensfest.

Gerhart Hauptmanns zweites Drama, die „Bühnendichtung" „Das Friedensfest" mit dem Untertitel „eine Familienkatastrophe" wurde zuerst im Anfang des Jahres 1890 durch die Zeitschrift „Freie Bühne" veröffentlicht. Aufgeführt wurde es von der Freien Bühne am 1. Juni 1890. Das Buch (April 1890) ist „dem Dichter Theodor Fontane ehrfurchtsvoll zugeeignet" und trägt auf dem Titelblatt ein Motto aus Lessings „Abhandlungen über die Fabel" (I, Batteux): „Sie finden in keinem Trauerspiele Handlung, als wo der Liebhaber zu Füßen fällt ꝛc. Es hat ihnen nie beifallen wollen, daß auch jeder innere Kampf von Leidenschaften, jede Folge von verschiedenen Gedanken, wo eine die andere aufhebt, Handlung sei; vielleicht weil sie viel zu mechanisch denken und fühlen, als daß sie sich irgend einer Thätigkeit dabei bewußt wären. — Ernsthafter sie zu widerlegen würde eine unnütze Mühe sein."

Die handelnden Menschen dieser Bühnendichtung sind Dr. med. Fritz Scholz, 68 Jahre alt, Minna Scholz, dessen Ehefrau, 46 Jahre alt, Auguste, 29 Jahre alt,

Robert, 28 Jahre alt, Wilhelm, 26 Jahre alt, deren Kinder, Frau Marie Buchner, 42 Jahre alt, Ida, ihre Tochter, 20 Jahre alt, Friebe, Hausknecht, 50 Jahre alt; die Vorgänge spielen sich ab an einem Weihnachtsabend der achtziger Jahre in einem einsamen Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner (Mark Brandenburg). Noch mehr als „Vor Sonnenaufgang“ ist dieses Drama mit beschreibenden Partien durchsetzt, die drei Akte heißen einfach „Vorgänge“, die Szeneneinteilung fehlt wieder, und der Schauplatz bleibt immer dieselbe hohe, geräumige, weißgetünchte Halle des Landhauses. Eine Inhaltsangabe des Stückes ist, da es in der That als so etwas wie Folgen von Gedanken, wo eine die andere aufhebt, erscheint, sehr schwer zu geben; dennoch muß es versucht werden.

Wir sehen im ersten Vorgang Frau Scholz und Frau Buchner unter Beihülfe des Hausknechts Friebe mit Weihnachtsvorbereitungen beschäftigt; es wird ein Tannenbaum aufgestellt. Zu ihnen kommt aufgeregt Auguste, wie wir bald erfahren, von einer Weihnachtsbescherung zurück, und fängt mit der Mutter einen gelinden Zank an, weil diese ihr nicht Friebe zum Abholen geschickt hat. Frau Buchner beruhigt, schlägt den beiden das „Du“ vor (Umarmung und Kuß) und erkundigt sich nach der Bescherung. Dann hört man hinter der Szene singen, eine helle, schöne Frauenstimme, Ida tritt ein und bringt einige Gegenstände zur Bescherung, u. a. eine Börse. Auguste mäkelt daran. Frau Scholz vertieft sich in Jugenderinnerungen: „Kein Weihnachten ohne Baum — Mei Mann, der aß nicht mal Mittags mit uns zusammen.“ Wieder ein Zank zwischen Frau Scholz

und Auguste, die wütend fortrennt; Ida folgt ihr, um sie zu versöhnen. In dem Gespräch der zurückbleibenden Frauen taucht nun Wilhelm auf. Wir hören, daß er Musiker ist, jetzt gut, dick und gesund aussieht, daß er seiner Mutter, die ihm die Anfangsgründe der Musik beigebracht, nun schon sechs Jahre lang nicht geschrieben hat, aber doch jetzt, auf Idas Veranlassung, kommen will. Ida ist nämlich seine Verlobte. Als Klavierlehrer ist er, wie Frau Buchner erzählt, in deren Haus gekommen, anfänglich nur zu den Stunden, dann aber nach einem halben Jahre der Zurückhaltung Tag für Tag, bis die Verlobung eintrat. Aber so großen Einfluß die Frauen auch auf ihn gewonnen haben, in eine bestimmte Geschichte mit seinem Vater hat er sie noch nicht eingeweiht, so sehr er darunter leidet. Frau Scholz spricht sich dunkel über diese Geschichte aus: „Die Hand, die sich gegen den eigenen Vater erhebt, aus dem Grabe wachsen solche Hände. — Mein Mann ging aus dem Hause, noch am selbigen Tage, und eine halbe Stunde später auch Wilhelm.“ Auch sonst deutet sie allerlei an: „Es sind Klüfte, richtige tiefe Klüfte zwischen uns Familienmitgliedern.“ An eine Ausgleichung, ja, an das Glück des Brautpaares glaubt sie nicht. In diese Auseinandersetzung schneit nun plötzlich statt Wilhelms, den man erwartet, nach sechs Jahren, gänzlich unerwartet — der alte Dr. Scholz herein. Seine Frau — Frau Buchner ist fortgeeilt, um Ida zu benachrichtigen, daß Wilhelm da ist — schaut ihn wie eine überirdische Erscheinung an, umhalst ihn dann aber doch, Auguste sieht den Vater und fährt zurück, Scholz thut, als ob nie etwas vorgefallen, ruft nach Friebe, sucht seine Frau, die

ihn mit ihrem Kummer belästigt, sanft abzuschütteln, führt aber zu gleicher Zeit Reden, die den Verdacht aufkommen lassen, daß er an Verfolgungswahnsinn leidet. Als er auf sein Zimmer gegangen ist, kommt Frau Buchner wieder, Frau Scholz macht eine Bemerkung, daß ihr Mann „gelebt“ habe, zu Auguste äußert sie, daß er wohl mit seinem Gelde alle geworden — „da könnten wir nur gleich betteln gehen“ —, Frau Buchner und Ida freuen sich, Wilhelms wegen, daß der Vater da ist. Nun erscheint Robert, der sich, wie wir schon vorher erfahren haben, sonst nicht viel um die Mutter kümmert, aber sie doch regelmäßig zu Weihnachten besucht. Er führt sich mit der Bemerkung ein: „Es wird ungemütlich bei dir, Mutter“ und gerät sofort mit Auguste in einen scharfen Zank, bei dem Auguste Ausdrücke wie „empörend, schamlos“ gebraucht, die Robert ruhig auf sich sitzen läßt, ja, mit Wohlgefallen aufnimmt. Er erklärt sich als Produkt der Narrheit seines Vaters, Frau Buchner, zuerst „gleichsam betäubt“, merkt doch allmählich, was für einem Menschen sie sich gegenüber befindet, aber sie fühlt sich im Dienste einer bestimmten Sache, die sie durchführen will. Auch weiter (Friebe schleppt inzwischen drei Flaschen Rotwein, eine Flasche Cognac und eine Portion schwerer Zigarren zu dem Doktor hinauf) spricht sich Robert über die Verhältnisse im Hause Scholz aus und wundert sich, daß Frau Buchner noch nicht ans Abreisen denke. Er erzählt mit brutalem Ton, daß sich sein Vater und seine Mutter in Gegenwart wildfremder Menschen derart in die Haare gerieten, daß die Fetzen flogen; er giebt auch eine Erklärung, wie das so gekommen: „Ein Mann von vierzig heiratet ein Mädchen

von sechzehn und schleppt sie in diesen weltvergessenen Winkel. Ein Mann, der als Arzt in türkischen Diensten gestanden und Japan bereist hat. Ein gebildeter, unternehmender Geist. Ein Mann, der noch eben die weittragendsten Projekte schmiedete, thut sich mit einer Frau zusammen, die noch vor einigen Jahren fest überzeugt war, man könne Amerika als Stern am Himmel sehen... Na, und darnach ist es denn auch geworden: ein stehender, fauler, gährender Sumpf, dem wir zu entstammen das zweifelhafte Vergnügen haben. Haarsträubend! Liebe — keine Spur! Gegenseitiges Verständnis — Achtung — nicht Rühran — und dies das Beet, auf dem wir Kinder gewachsen sind." Weiter heißt es: Wir sind alle von Grund aus verpfuscht. Verpfuscht in der Anlage, verpfuscht vollends in der Erziehung. Da ist nichts mehr zu machen." Mit Wilhelm erklärt Robert nicht zu tangieren: „Ich habe nichts gegen ihn, wenn ich ihn nicht sehe. Sehe ich ihn aber, dann geht alle meine Ueberlegung zum Teufel, dann sehe ich eben nur den Menschen, der meinem Vater — nicht seinem, sondern meinem Vater — ins Gesicht geschlagen hat." Jetzt kennt denn Frau Buchner — Ida ist Wilhelm entgegen — Wilhelms Schuld und geht mit dem alten Scholz zu reden, Frau Scholz äußert gegen Robert ihre Furcht, daß sie nun wieder werde parieren und sich wegen einiger Vernachlässigungen „runterlumpen" lassen müssen. Darauf erscheint Wilhelm wirklich, von Ida begleitet. Er ist befangen, erschüttert, mehr und mehr packt ihn unter den fürchterlichsten Erinnerungen die Angst: „Man hat mir hier mein Leben gegeben, und hier hat man mir dasselbe Leben, fast möchte ich sagen, systematisch verdorben, bis es mich anwiderte,

bis ich daran trug, schleppte, darunter keuchte wie ein Lasttier, mich damit verkroch, vergrub, versteckte, was weiß ich, aber man leidet namenlos." Schon bereut er die Heimkehr, da kommt Frau Buchner und berichtet, daß sein Vater da sei; er wankt, taumelt wie ein Blödsinniger und will fort, aber Frau Buchner beschwört ihn zu bleiben, sich vor seinem „armen" Vater zu erniedrigen: „Seine Kniee müssen Sie umklammern, und wenn er Sie mit den Füßen tritt, wehren Sie sich nicht." Und Wilhelm bleibt: „Vielleicht gelingt es mir dennoch."

Der zweite Vorgang zeigt die ganze Familie — noch ohne den Vater — im Seitengemach beim Mahle vereint. In der Halle erwartet Wilhelm diesen, im Gespräche mit Ida. Er ist noch immer in der größten Aufregung und sieht Gespenster — sein Bruder droht ihm seiner Ansicht nach damit, Ida über alles aufzuklären, aber er selbst will ganz offen gegen sie sein. Wenn sie ihn ganz kenne und dann noch lieben könne, dann werde etwas in ihn kommen, etwas Mutiges, Stolzes . . . Dann giebt er wieder Aufklärungen über sein Jugendleben und den Vater: „Bis er die Mutter nahm, hatte er einsam gelebt, und so wurde es bald wieder; er führte sein einsames Sonderlingsleben weiter. Mit einem Male verfiel er auf uns, Robert und mich — um Auguste hat er sich nie bekümmert. Volle zehn Stunden hockten wir über Büchern. Mochte die Sonne noch so hell zum Fenster reinscheinen, für uns war es dann Nacht." Er erzählt weiter, wie Robert und er fortgelaufen, .aber von Friebe wieder hinauf getragen worden seien, wie sie sich gewehrt — bis der Vater sie zuletzt zu hassen anfing, ihr Anblick ihm ekelhaft wurde.

Und dann soll er die Absicht gehabt haben, sie total verkommen zu lassen: „Fünf Jahre lang waren wir im verwegensten Sinne des Wortes uns selbst überlassen, Banditen und Tagediebe waren wir. Ich hatte noch etwas, ich verfiel auf die Musik, Robert hatte nichts. Aber wir verfielen auch noch auf ganz andere Dinge, die wir wohl kaum jemals verwinden werden. Schließlich schlug Vater wohl das Gewissen. Es gab fürchterliche Szenen mit Mutter. Am Ende wurden wir doch aufgepackt und in einer Anstalt untergebracht. Und als ich mich an das Sklavenleben dort nicht mehr gewöhnen konnte und davonlief, ließ er mich einfangen und nach Hamburg schaffen; der Taugenichts sollte nach Amerika. Der Taugenichts lief natürlich wieder davon. Ich ließ Eltern Eltern sein und hungerte und darbte mich auf meine eigene Faust durch die Welt. Robert hat ungefähr die gleiche Karriere hinter sich. Aber Taugenichtse sind wir deshalb in Vaters Augen doch geblieben. — Später war ich einmal so naiv, eine Unterstützung von ihm zu fordern — nicht zu bitten! Ich wollte das Konservatorium besuchen. Da schrieb er mir auf einer offenen Postkarte zurück: Werde Schuster! Auf diese Weise, Ida, sind wir so eine Art self made men, aber wir sind nicht besonders stolz darauf.“ Ida wird durch diese Erzählung fast froh erregt, sie hofft, ihrem Wilhelm alles, was er entbehrt hat, ersetzen zu können. Aber das schlimmste Geständnis folgt noch: Später kommt Wilhelm einmal mit einem flüchtigen Bekannten, einem Musiker, besuchsweise zu seiner Mutter. Sie spielt eine Woche lang täglich mit diesem vierhändig, da schreien ihr am Ende der Woche die Dienstboten ins Gesicht, daß sie ein

schlechtes Verhältnis mit dem Musiker habe, und Wilhelm stellt fest, daß es der Vater selbst ist, der die gemeine Verdächtigung verbreitet. Er stürmt in des Vaters Zimmer: „Und da hab' ich ihn buchstäblich mit diesen beiden Händen abgestraft." Bleich und erschüttert starrt Ida einige Augenblicke auf Wilhelm hin, dann küßt sie stillweinend seine Stirn. Und nun ist Wilhelm stark genug, sich vor seinem Vater zu demütigen. Ida geht, der Alte kommt, nach einem letzten Seelenkampf bricht Wilhelm, die Hände gefaltet, zu seinen Füßen nieder. Und der Vater, dessen Blick zuerst Schreck, Haß und Verachtung ausdrückt, gerät ins Staunen, in Mitgefühl und Bestürzung. Endlich bricht er aus: „Junge, mein lieber Junge!" Wilhelm stammelt: „Ich bin an dir zum Verbrecher . . ." „Vergeben und Vergessen" ist die Antwort, Wilhelm wird ohnmächtig. Die Familie versammelt sich um ihn, und nachdem man sich überzeugt hat, daß er lebt, tritt die allgemeine Versöhnung ein, dann bleibt Robert allein bei dem noch angegriffenen Wilhelm zurück. Die beiden sprechen sich aus, sie kommen zu der Einsicht, daß sie den Alten doch nicht gekannt haben, und Robert entschuldigt sich, daß er Wilhelm, dem er den Abschluß einer Verlobung zunächst verübelt, gekränkt habe. Doch verspottet sich Robert sofort seiner weichen Regungen halber. Wilhelm ist ganz glücklich und fühlt seine Kraft. „Verlaß dich drauf," sagt er zu der inzwischen zurückgekehrten Ida, „ich erreiche es nun doch, ich werd's ihm zeigen, was der Taugenichts kann, ich werde Vater den Beweis liefern. Ich werde ihm beweisen, daß etwas in mir lebt, eine Kraft, eine Kunst, vor der sie sich beugen sollen . . . Die starrsten

Köpfe werden sich beugen, ich fühl's." Nach einigen unwichtigen Zwischenszenen (doch macht Friebe Frau Scholz darauf aufmerksam, daß es der Doktor unmöglich lange mehr machen könne) wird dann der Weihnachtsbaum angezündet, Ida teilt ihre Geschenke aus — Robert aber weist das seinige zurück, was den Zank allmählich wieder in Gang bringt. Er lodert, durch Roberts Schuld, während Ida nebenan „Ihr Kinderlein kommet" zum Klavier singt, heftiger auf, auch Wilhelm greift ein, endlich der Vater. Auguste soll sich entfernen, Robert das Haus verlassen, die Mutter stemmt sich dagegen, und nun will der Alte gehn: „Dir und deiner Mutter weich' ich." Wilhelm steht zum Vater, aber als er ihn liebevoll faßt, da bricht der Verfolgungswahnsinn über den Doktor herein; er fleht wie ein kleines Kind: „Ach schlag mich nicht!" und bricht zusammen.

Im dritten Vorgang wird uns durch ein Gespräch Roberts mit der Mutter der Charakter dieser Frau einigermaßen klar. „Seit die Buchners hier sind, is's wieder mal reen verdreht, alles," bringt sie weinerlich vor, schimpft auf Friebe, daß er sie nicht zu ihrem Mann lassen will (den Ida pflegt) und jammert über ihr Los. Robert sagt ihr geradezu, was sie an dem Vater verschuldet hat, daß sie kein Verständnis für ihn gehabt habe; sie erklärt ein gutes Gewissen zu haben. Auch auf Geldgeschichten der Vergangenheit, die die Ehe mit zerrüttet haben, fällt ein Licht. Wilhelm sitzt während dessen in trostloser Grübelei versunken da. Ihm erklärt dann Frau Buchner, daß sie, nun sie die Verhältnisse des Hauses Scholz kenne, den Glauben verloren habe und um die Zukunft ihrer Tochter bange. Wilhelm soll

ihr beweisen, daß sie unnütz Furcht und Sorge hat, aber der wirft ihr vor, daß sie ihn in das Elternhaus zurückgeführt hat. Frau Buchner gesteht, daß sie vor allem an Wilhelms Glück gedacht habe — was Worte nicht sagen, sagt ein Blick. Schamhaft zieht sie sich nach diesem Geständnisse zurück. Nun kommt Ida wieder, aber auch sie ist nicht imstande, Wilhelm von seinen finstern Vorstellungen abzubringen; er denkt an Selbstmord. Ein Gespräch mit Robert, der abreisen will und nun wieder an Wilhelms Glück zu zweifeln vorgiebt — aus Neid, wie Wilhelm behauptet, dem Eindruck nach mit Recht — bringt ihn zu dem Entschluß, Ida aufzugeben. Es steigt einem sogar die Vermutung auf, daß auch er an Verfolgungswahnsinn leidet, wie der Vater („Ich bin das Opfer eines Komplotts. Ihr habt euch gegen mich verschworen, ihr wollt mich abthun, wollt mich endgültig abthun"). Wilhelm teilt Ida seinen Entschluß mit, zu verzichten, da er eine Wiederholung der elterlichen Ehe fürchtet, sie aber läßt ihn nicht, obwohl er ihr mitteilt, daß er „ihr Geschlecht in andern geschändet, ein Verworfener sei", ja, sie bittet ihn, seine Hand nicht von ihr zu ziehen. Da dringt das Geschrei der Frau Scholz herein: „Mein guter lieber Mann stirbt", Auguste wendet sich gegen Wilhelm: „Wer trägt nun die Schuld?" Aber von Ida beschwichtigt, schreitet dieser aufrecht und gefaßt in das Sterbezimmer seines Vaters.

Das „Friedensfest" hat bei weitem keine so starke Wirkung geübt wie „Vor Sonnenaufgang" — die Ursachen liegen auf der Hand. Zunächst war es eben kein Erstlingswerk mehr, das Publikum war nun schon an

Hauptmanns Darstellungsart gewöhnt, und bekanntlich bringen gerade die zweiten Stücke meist eine Enttäuschung, sowohl, wenn sie sich auf der eingeschlagenen Bahn fortbewegen, als auch wenn sie eine neue Bahn einzuschlagen versuchen. Dann waren aber auch die im „Friedensfest“ geschilderten Vorgänge ihrer Natur nach lange nicht so aufregend wie die des ersten Dramas, das eigentlich Empörende, an dem es nicht fehlt, liegt doch weit zurück, wird bloß erzählt, wir wohnen nur der Schlußkatastrophe bei, die ja auch noch genug Häßliches zu Tage fördert, aber doch nichts geradezu Brutales vorführt; auch ist ein sogenannter guter Ausgang gegeben. Vor allem aber ist das „Friedensfest“, wie es der Nebentitel „Eine Familienkatastrophe“ andeutet, in der That ein reines Familienstück, ohne jeden bemerkbaren Zusammenhang mit den sozialen Verhältnissen (den Hauptmanns Anhänger immerhin prätendieren mochten), und so konnten die Leidenschaften der Zeit durch das Stück nicht wachgerufen werden, zumal dies auch unbedingt sofort einen viel ungesunderen und gezwungeneren Eindruck hervorbringen mußte als „Vor Sonnenaufgang“, das unmittelbare Leben und die Wucht der Thatsachen in weit höherem Maße vermissen ließ.

Das Patenstück dieses zweiten Dramas Hauptmanns sind ohne Zweifel Ibsens „Gespenster“, in zweiter Reihe dann Strindbergs „Vater“, und die im Publikum allgemein verbreitete Bekanntschaft mit diesen älteren Stücken schwächte natürlich ebenfalls den Eindruck des neuen Stücks, umsomehr, als Hauptmann seine Vorbilder zu übertrumpfen sucht. Mochte „Vor Sonnenaufgang“ auch von der „Macht der Finsternis“ suggeriert

sein, es erwuchs wenigstens augenscheinlich aus vom Dichter durchlebten Verhältnissen; seine Familienkatastrophe dagegen erscheint lediglich nach Ibsen konstruiert, selbst wenn, was ja nicht ausgeschlossen ist, ihr einige wirkliche Erfahrungen und Beobachtungen (einzelne Stimmungen Wilhelms, „Ich werde beweisen, daß etwas in mir lebt, eine Kraft, eine Kunst, vor der sie sich beugen sollen", können wohl Hauptmanns Leben entstammen, auch hat er ja in Erkner gewohnt) zu Grunde liegen sollten; sie gehört zu den Werken, in denen der Dichter mit allen Mitteln das Publikum in einen bestimmten Bannkreis zu zwingen versucht, darüber aber den Boden der Kunst völlig verliert und in das Gebiet der hypnotischen Experimente, ja, der gewöhnlichen Gespenstergeschichten gerät. Konnte man „Vor Sonnenaufgang" noch ein Sturm- und Drangdrama nennen, so muß man hier an die Schicksalsdramen erinnern. Wohl wird im „Friedensfest" das Grausen nicht so äußerlich, aber doch auch virtuosenhaft erzeugt, die Vererbung tritt hier mit der nämlichen Willkür wie dort das sogenannte Schicksal auf. Da ich nicht Arzt bin, muß ich es unterlassen, die psychiatrischen Voraussetzungen des Dramas ins Auge zu fassen, wie ich mich ja auch bei „Vor Sonnenaufgang" um die wissenschaftliche Begründung der Behauptungen über den Alkoholismus nicht gekümmert habe — es haben Mediziner versichert, daß es um das Wissenschaftliche bei Ibsen wie bei Hauptmann gleich schwach stehe —, aber es genügt schon, das rein Menschliche und Künstlerische des Stückes zu betrachten, um seinen Unwert darzuthun.

Hauptmanns „Friedensfest" ist eines jener Dramen, die, einem letzten Akt vergleichbar, nur die Katastrophe

bringen, in denen der größte Teil des Geschehens und gar erst die Ursachen des Geschehens, das Werden der Menschen in die Vergangenheit verlegt sind und uns also zum Teil durch Erzählung nahegebracht, zum Teil aus dem Gewordenen der Charaktere und Zustände geschlossen werden müssen. Es ist dies eine äußerst schwierige Form, die aber doch hin und wieder mit Meisterschaft ausgefüllt worden ist, beispielsweise von Hebbel in der „Maria Magdalena“. Hauptmann ist es nicht einmal gelungen, auch nur die Vorgeschichte, das, was sich wirklich erzählen läßt, hinreichend klar hinzustellen. Nachdem er in „Vor Sonnenaufgang“ die Ehefrage theoretisch ventiliert hatte, schritt er nun im „Friedensfest“ dazu fort, eine unglückliche Ehe und ihre Folgen darzustellen; die Ehe zwischen einem vierzigjährigen gebildeten Mann und einem sechzehnjährigen ungebildeten Mädchen bildet den Ausgangspunkt seiner Konflikte. Aber wir gelangen nicht zu der Ueberzeugung, daß diese Ehe mit Notwendigkeit unglücklich ausfallen, und vor allem glauben wir nicht, daß aus dem Unglück der Ehe mit Notwendigkeit die sittliche Verwahrlosung der Kinder hervorgehen mußte. Doktor Scholz soll ein vielseitig gebildeter, lebenserfahrener Mann sein, und er erweist in dem Stücke selbst, daß er Herz hat, seiner Frau wird zwar Ungebildetheit nachgesagt, doch wird auch ihre Liebe zur Musik, also etwas „Höheres“ an ihr hervorgehoben und ihre Liebe zu ihren Kindern ist auf alle Fälle unbestreitbar — so bleibt außer dem Altersunterschied, auf den man nur Wert legen könnte, wenn er zugleich einen großen Unterschied an Lebenskraft bedeutete, eigentlich nur das einsame Leben in der Villa bei

Erkner (wozu gar noch die Erwähnung einer Praxis des Doktors in Widerspruch tritt) als Ursache der Verunglückung der Ehe übrig. Freilich, wenn man Frau Scholz in bestimmten Szenen des Stückes betrachtet, dann möchte man rückschließend einen von vorneherein unverträglichen Charakter annehmen; dennoch darf man nicht übersehen, daß ein sechzehnjähriges Mädchen unter dem Einfluß eines in seiner Art sogar bedeutenden Mannes, der doch wenigstens drei Jahre intim mit ihr zusammengelebt haben muß, noch alles werden kann, ferner, daß die Schwächen der Frau Scholz doch im allgemeinen die der Frauennatur überhaupt sind, daß sie eine bewußte Heuchlerin auch jetzt noch nicht ist und gelegentlich noch gute Seiten offenbart. Gesetzt aber auch, sie wäre von Anfang an die nicht schlechte, aber durchaus gewöhnliche Natur gewesen, die zu heben auch dem bedeutendsten Manne — ja, diesem erst recht — unmöglich ist, mußte Dr. Scholz deshalb der Sonderling, der Tyrann seiner Kinder werden, hätte sich nicht doch ein vernünftiger modus vivendi finden lassen? Ich antworte darauf ganz unbedenklich mit Ja; mochte Scholz selbst früher den Sonderling gespielt haben, Ehe, Kindersegen, die realen Verhältnisse fallen meiner Ansicht nach stets ganz anders ins Gewicht als bestimmte Neigungen, so lange wenigstens Herz und Verstand gesund sind. Hauptmann scheint mir auch die Schwäche seiner Position gefühlt zu haben; er versteckt sich viel zu oft hinter die Phrase vom „Verständnis“, als ob es in der Ehe wesentlich auf das intellektuelle Gleichgewicht ankomme, er bringt gelegentlich allerlei bedenkliche Nebenmotive, den Idealismus des Doktors z. B., der ihn 1848 auf die Barikaden

geführt hat. Ja, so ein rechter Idealismus, der ist überhaupt nicht totzukriegen, selbst durch die unglücklichste Ehe nicht, und wie man gar die Verwahrlosung der Kinder bei diesem Idealismus, bei der großen Welterfahrung, bei dem guten Herzen des Doktors erklären soll, ist mir völlig unerfindlich. Es hat wenig Zweck, auf künstlerischem Gebiet Wahrscheinlichkeitsrechnung zu treiben; wo man sich jedoch dazu getrieben fühlt, kann man immer annehmen, daß man es mit einem bedenklichen Werke zu thun hat. Hier beim „Friedensfest“ bleibt zuletzt immer wieder das einsame Wohnen bei Erkner als die letzte Ursache des Unglücks der Familie Scholz übrig — die „Vererbung“ setzt ja erst bei den Kindern ein —, und man wird mir zugeben, daß es doch immerhin sehr mißlich ist, darauf eine solche Familienkatastrophe zu erbauen; die nahe Verwandschaft mit den Schicksalsdramen zeigt sich da evident. Für uns wesentlicher ist aber die Erkenntnis, daß Hauptmanns Stärke das Motivieren seiner Handlung und weiterhin auch des Werdens seiner Menschen eben nicht ist — wir haben das zum Teil schon bei „Vor Sonnenaufgang“ gesehen und werden es immer wieder finden. Wohl weiß ich, daß jeder Dichter, der Dramatiker vor allem, ein Bestimmtes seiner Charaktere „setzen“ muß, daß sich, wie im Leben, nicht alles erklären läßt, nichts bei verstandsmäßigem Prüfen ganz restlos aufgeht, aber doch haben alle großen Dichter eine starke Scheu gehabt, sich auf Relativitäten einzulassen und ihren thatsächlichen wie psychologischen Unterbau so solide wie möglich errichtet. Hauptmann, so viel er auch konstruiert, bringt selten einen soliden Grund fertig. Das liegt zum Teil wohl

an den verzwickten Problemen, die ihm die Zeit aufzwang — die fortdauernde Beschäftigung mit der Ehefrage mag jedoch einen subjektiven Grund haben —, zum größeren Teile aber an der Art seines Talentes, dem die Gesamtanschauung sowohl der einzelnen Charaktere wie auch die tiefere und umfassendere der Zustände unmöglich war.

Das beweist denn nun auch das eigentliche Stück, nicht bloß die Behandlung der Vorgeschichte. Einigermaßen vollständig ausgeführt ist von den auftretenden Personen allein die Mutter, aber man bringt ihr Bild nur mit Mühe zusammen, und es ergeben sich manche Widersprüche, die nicht leicht aufzulösen sind. Zudem hat Hauptmann gerade bei ihr gelegentlich etwas stark aufgetragen, man merkt die Absicht und wird verstimmt, wenn sie z. B. von ihrem Gott redet oder „mein lieber Mann stirbt" jammert. Von Dr. Fritz Scholz erhalten wir auch mit Zuhilfenahme des Berichteten keine klare Anschauung, Robert dagegen ist zwar ganz einseitig und stark forciert, aber in der Totalität eindrucksvoll geschildert, desgleichen Auguste, Wilhelm, der eigentliche „Held" des Stücks, wird uns nicht individuell genug, der Dichter hat ihn vielzusehr mit Lücken gemalt, die wichtigsten psychologischen Bindeglieder fehlen. Oder können wir nur einen Augenblick glauben, daß ein Mensch, der so viel durchgemacht hat, von jener fürchterlichen Weichheit und Unselbständigkeit ist, die er in manchen, in allen wichtigen Augenblicken zeigt? Können wir bei demselben Menschen, der unzweifelhaft die Grenze des Wahnsinns streift, noch Vertrauen auf eine große künstlerische Zukunft annehmen? Hauptmann läßt die Liebe weniger zu Ida als die von ihr gespendete als das große Rettungsmittel nicht allein,

sondern als das, was den ganzen Menschen noch zusammenhält, erscheinen — eine auf jeden Fall sehr bedenkliche Sache, da die Heilung der Seele doch wohl nur von innen kommen kann, also an irgend eine gesunde Stelle Wilhelms anknüpfen müßte, eine solche aber nirgends zu entdecken, der Totaleindruck, den Wilhelm hervorruft, ein ganz hoffnungsloser ist. Gesetzt auch, er könnte die Vergangenheit vollständig von der Seele los werden, er ist Musiker, er will Großes schaffen — wie bald wird ihn bei seiner Natur die Welt, das Irrenhaus verschlungen haben! — Ida trägt Nebenpersonencharakter, nein, sie ist nur ganz negativ gezeichnet, die personificierte Hingabe — ob ihr der Dichter wohl den kleinen Kopf verliehen hat, um ihre glückliche Beschränktheit anzudeuten? Ihre Mutter ist mehr ausgeführt, eine der Personen Hauptmanns, die ihr Milieu mit sich schleppen — eine im Grunde ganz unleidliche Person (ich bitte wegen dieses Subjektivismus um Verzeihung!), aber wohl zu der Klasse der nützlichen Schwiegermütter gehörend. Ob es nötig war, sie selbst als in Wilhelm verliebt hinzustellen, will ich nicht entscheiden. Hauptmann, so schlecht er sonst oft motiviert, liebt die gesuchten Motive — vielleicht hätte auch die Kindesliebe genügt, den Versöhnungseifer der Frau zu erklären.

Dramatisch steht auch dieses Stück noch auf dem Boden der Ibsenschen Dramen — auch hier ist noch bei sehr willkürlichem Umspringen mit dem Auf- und Abgehen der Personen, an dem der Schutzheilige Lessing, den Hauptmann im Motto angerufen, doch wenig Freude gehabt haben würde, konsequente Steigerung in den einzelnen Akten bis zum wirksamen Abschluß vorhanden, doch ist

das naturalistische Detail reicher entwickelt als in „Vor Sonnenaufgang“, namentlich auch nach der Seite des stummen Spiels. Schon seiner Art nach viel geschlossener als das erste Drama, erreicht das „Friedensfest“ in der That die größte Eindringlichkeit des Milieus, nur geht dabei leider die Natur mehr und mehr verloren, das Ganze erscheint trotz vorzüglicher Einzelheiten (das gelegentliche starke Hervortreten des Familiengefühls bei Robert und Auguste trotz ihrer ewigen Zänkereien ist beispielsweise eine solche), wie ich schon sagte, außerordentlich forciert, ja, gemacht. Zum ersten Mal unterliegt hier Hauptmann trotz alles Naturalismus deutlich der Antithese, die, im deutschen Wesen eigentlich garnicht begründet, von den Romanen übernommen, unter dem jüngsten Deutschland solche Verheerungen angerichtet, u. a. Sudermann ruiniert hat — das ganze Stück ist eigentlich eine Antithese, baut sich in der Hauptsache auf dem Gegensatz der Weihnachtsfeier, des Friedensfestes der Menschheit, zu dem ewigen Krieg aller gegen alle in der Familie Scholz auf; gerade während Ida das Weihnachtslied singt, bricht denn auch der zur Katastrophe führende Streit los. Hier wird man stark an Richard Voß' „Alexandra“ erinnert, in der die Weihnachtsfeier zu ähnlicher Kontrastwirkung benutzt wird, wie denn überhaupt Hauptmann der durch und durch ungesunden Voßschen Weise nie so nahe gekommen ist, wie im „Friedensfest“, nicht, daß er wie dieser meist, an das Theater, wohl aber an die gesteigertste Wirkung dachte. Wer das ganze Stück durcharbeitete, würde auch in der Stellung der Personen zu einander, Frau Scholz und Frau Buchner, Robert und Wilhelm, Auguste und Ida, und im Ein-

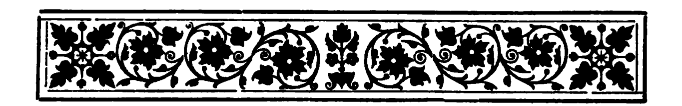
zelnen noch vieles Antithetische entdecken, das Antithetische ist aber immer ein Zeichen, daß ein Werk nicht natürlich entsprungen, nicht in natürlichem Fluß entstanden, sondern berechnet und gequält ist. Das bleibt der Gesamteindruck des Dramas: es gelingt Hauptmann ohne Zweifel, uns in die drückende Atmosphäre seines Werkes hinein zu zwingen, aber sobald wir zur Ueberlegung kommen, schütteln wir den unheimlichen Eindruck ab und können wohl gar über das Ganze wie über eine Phantasmagorie lachen.

Denn — das ist nun der Kernpunkt — mehr noch als „Vor Sonnenaufgang" fehlt dem „Friedensfest" die typische Bedeutung. Daß man das Stück in keiner Beziehung sozial nennen kann, habe ich schon gesagt und brauche ich nicht näher nachzuweisen, es bietet aber auch so wenig allgemein-menschliches Interesse, daß wir völlig unbewegt daran vorübergehen können. Gewiß, es ist ein Stück Leid in der Welt, das uns vorgeführt wird, aber eins, das weder unsere Furcht noch unser Mitleid erregt, da wir zu ihm in durchaus keiner Beziehung stehen und stehen dürfen, so lange wir uns als vollberechtigte Mitglieder der menschlichen Gesellschaft angesehen wissen wollen und uns als auf sich selbst gestellte Individuen fühlen. Es giebt Krankenhäuser, es giebt Irrenhäuser auf der Welt — traurig genug, aber für alles bedeutsame Leben wie für alle wahre Kunst gilt das Wort: Lasset die Toten ihre Toten begraben; die ganze Welt ist kein Kranken-, kein Irrenhaus, wenn sie auch manchem in bestimmten Stunden einmal so erscheinen mag. Eben diesen Eindruck sucht die pathologische „Gespenster"-Dramatik dauernd hervorzubringen, und darum ist sie so ungesund von

grundaus und wird lächerlich, sobald sie, wie bei Richard Voß immer, bei Ibsen und Hauptmann bisweilen noch mit reintheatralischen Elementen verquickt erscheint. Das Drama zumal, das unter allen Umständen ein Weltbild geben muß, kann sich vor dem Reinpathologischen nicht genug in Acht nehmen. Was die Natur selbst ihrem ganz gewöhnlichen Gange gemäß wieder ins Gleiche bringt, so etwa könnte man den Grundsatz fassen, ist für die Dichtung kein Problem, für das Drama unbrauchbar; Folgen des Alkoholismus, Vererbung in Formen, die den Wahnsinn streifen, alle körperlichen Krankheiten werden nie tragisch empfunden, ja, machen von der Bühne herab nicht einmal traurig, da sie, selbst wenn sie in ihrem Auftreten sozial und psychologisch motiviert werden, doch so natürlich (gemein), so als Lauf der Welt erscheinen, daß wir uns ebensoleicht darüber hinwegsetzen wie über die Verbrechen und Unglücksfälle, die wir in den Zeitungen lesen. Es mag hart, ja philiströs klingen, aber warum sollen die Bauern von Witzdorf denn nicht möglichst schnell aussterben und die Familie Scholz desgleichen? Hat die Welt, hat irgend ein Mensch irgend ein Interesse an ihrer Erhaltung, ja, nur so viel Interesse an ihnen, daß ihn die Darstellung ihrer äußeren und inneren Zustände irgendwie ergriffe? Ich will garnicht einmal mit dem Begriff des Menschlich-Bedeutungsvollen kommen, den ein neuerer Aesthetiker der Kunstwissenschaft deduciert hat, ich komme mit dem Begriff des Menschlichen allein — „das sind ja gar keine Menschen mehr“, pflegt der Volksmund zu sagen, und ich spreche es ihm hier nach. Nun ist Hauptmann allerdings Dichter und war reif genug, um zu wissen, daß seine Darstellung pathologischer

Zustände an und für sich nie einen künstlerisch und menschlich ergreifenden Eindruck erzielen würde, und so wird sie zum (wenn auch keineswegs zum bloßen) Milieu für Helene, für Wilhelm. Helene könnte gerettet werden, an die Möglichkeit der Rettung Wilhelms glauben wir nicht — der Dichter läßt Helene untergehen, Wilhelm sich durcharbeiten. Gut, aber damit setzt er seine Werke völlig zu Abnormitäten herab. Er ist freilich durch den Sturm und Drang und die diesem stets anklebende Sucht, alles auf die Spitze zu treiben, ja nichts „gewöhnlich“ erscheinen zu lassen, etwas entschuldigt, dennoch aber auch von persönlicher Willkür nicht freizusprechen. Mehr als einen Platz in dem Geheimkabinet des anatomischen Museums — wenn ich die deutsche Litteraturgeschichte einmal mit einem solchen vergleichen darf — hat er durch seine ersten Werke sicher nicht errungen. Das „Friedensfest“ darf als sein unglücklichstes Produkt hingestellt werden; an Wahrheit und Natürlichkeit wird es sogar von der „Familie Selicke“ der Herren Schlaf und Holz übertroffen, obschon man die bedeutendere Persönlichkeit Hauptmanns nicht verkennt.





Einsame Menschen.

Mit dem Drama „Einsame Menschen“, das am 11. Januar 1891 von der Freien Bühne zuerst aufgeführt wurde, eroberte Hauptmann die Bretter, die die Welt bedeuten. Es ging sofort auf das Deutsche Theater in Berlin über und weiter über eine ganze Anzahl Bühnen, hat sich auch bis auf diesen Tag hier und da erhalten. Die Buchausgabe (März 1891) trägt das Motto: „Ich lege dies Drama in die Hände derjenigen, die es gelebt haben.“ Aeußerlich ist bemerkenswert, daß wir statt „handelnder Menschen“ wieder „Personenverzeichnis“ lesen, auch finden sich statt der „Vorgänge“ wieder Akte, fünf an der Zahl, dagegen fehlt noch die Szeneneinteilung, und der beschreibende Teil ist beibehalten.

Das Stück spielt in einem Landhause zu Friedrichshagen bei Berlin, dessen Garten an den Müggelsee stößt. Das Landhaus ist von Dr. Johannes Vockerat, einem ehemaligen Theologen, gemietet. Es hat soeben die Taufe seines ersten Sohnes stattgefunden, an der seine Eltern und ein Freund namens Braun, Maler seines Zeichens, teilgenommen haben. Die erste Szene bringt ein Gespräch

zwischen der Mutter Vockerats und seiner Frau Käthe, aus dem wir über die Ehe des jungen Paares Schlüsse ziehen können: „Du hast Deinen Jungen, du hast Deinen Mann, der Dich lieb hat. Ihr könnt ohne Sorgen leben. Was willst Du denn mehr?“ sagt die Mutter, aber der Zustand der jungen Frau ist bedenklich aufgeregt, und von dem Doktor wird gesagt, daß er nicht „ruhig“ sei; die alte Frau beklagt sich denn auch über den mangelnden Gottesglauben der jungen Leute. Braun, der dann zu Käthe tritt, macht die Bemerkung, daß Johannes auch während der Taufe auffallend unruhig gewesen sei, sodaß er schon befürchtet habe, er werde dem Pastor in die Rede fallen. In der Tat beweist schon das erste Auftreten des Doktors, daß er im höchsten Grade nervös ist; er fährt seine Frau an, sie solle nicht so „zimmtig“ thun, er sei kein Menschenfresser, dann klagt er zu Braun über Stiche in der Brust und wirft ihm Pietätlosigkeit (in Bezug auf die Taufe) vor. Käthe berichtet, daß er, seit die Sache mit der Taufe schwebe, wieder so reizbar sei, aber er habe eben seinen strenggläubigen Eltern den Schmerz, sein Kind nicht taufen lassen zu wollen, nicht anthun können. Der alte Vockerat, der dann mit dem Pastor erscheint, ist wirklich ein Mann, dem der „Glaube“ selbstverständlich ist; er befindet sich in dem Zustande großer Rührung und umarmt und küßt seine Kinder in einem fort. Zu dieser Rührung bildet die behäbige Geschäftsmäßigkeit des Pastors einen hübschen Gegensatz. Im Verlauf der Szene bemerkt der Pastor die Bilder Darwins und Häckels an der Wand, letzteres mit einem Autogrammm, und Johannes fühlt sich zu dem Bekenntnis veranlaßt, daß er stolz darauf sei, ein Schüler Häckels zu sein.

Kurz darauf bereut er das wieder — was könnte ihm daran liegen, dem alten Manne die Wahrheit zu sagen? Sein Gemütszustand wechselt fortwährend, er wirft Braun vor, so bankerott wie er sei er jedenfalls lange noch nicht, und meint dann wieder, sie seien beide nicht bankerott. Nun erzählt er auch von einer wissenschaftlichen Arbeit, rühmt sich der zwölf Seiten langen Quellenangaben und daß er Dubois-Reymond angreife, und jammert, als Braun und Käthe, eine Vorlesung befürchtend, abwinken: „Wenn nur ein Mensch in der weiten Welt etwas für mich übrig hätte! Es braucht ja nicht viel zu sein. N' klein bissel guter Wille. N' klein bissel Verständnis für meine Arbeit.“ Frau Käthe sucht ihn dadurch, daß sie ihm das schlafende Kind zeigt, auf andere Gedanken zu bringen. In einem Gespräch Johannes' mit seiner Mutter wird wieder die religiöse Frage berührt, die Mutter klagt, daß ihr Sohn keine Religion habe, und bedauert, als er sie abweist und die Verse Goethes: „Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße“ recitiert, daß er nicht Theologe geblieben sei — wegen seiner schönen äußern Gaben. — In diese Familie tritt nun Fräulein Anna Mahr ein, eine Züricher Studentin, aus den Ostseeprovinzen stammend, die den nichtmalenden Maler Braun in Paris kennen gelernt hat und jetzt hier aufsucht. Braun hat ihr von Johannes und Johannes von ihr erzählt, sodaß sich eine Anknüpfung unschwer ergiebt; Johannes fordert sie auf, den Nachmittag in der Villa zu bleiben, zeigt ihr den Garten und fährt sie auf den See hinaus. Käthe hat, wie sie Braun gesteht, ordentlich Angst vor ihr als einer Gelehrten und jammert über ihre eigene Beschränktheit; auch nach dem Alter des

Fräuleins fragt sie. Als man dann zum Taufmahle gehen will, da sind Johannes und Anna noch nicht wieder da, kommen aber gleich. Johannes ist ganz Feuer und Flamme: „Das ist 'n ganz wundervolles Geschöpf!“ sagt er zu seiner Frau. „Dieses Wissen, diese Selbstständigkeit im Urteil!“ Er meint, es sei, da sie in ihren Mitteln beschränkt sei, Pflicht und Schuldigkeit, Anna zu einem längeren Besuch aufzufordern. Käthe widerstrebt leise und muß sich sagen lassen, daß sie von der Mahr noch sehr viel lernen könne; da ist sie denn ganz dafür. Aber als Johannes fort ist, „wird sie gleichsam welk und muß, während sie sich bemüht auf die Veranda zu kommen, Stützpunkte mit den Händen suchen. Es ist etwas in ihr vorgegangen.“

Wie der Anfang des zweiten Aktes zeigt, hat sich Anna Mahr sehr rasch bei Vockerats eingelebt. Sie erbittet und erhält die Erlaubnis, die alte Frau Vockerat Mama zu nennen, und rühmt alle Familienmitglieder als „so gute Menschen“, während die alte Frau Vockerat sie Johannes guten Geist heißt und versichert, daß sie sie sehr lieb habe. Auch erzählt sie Anna von Johannes Jugend: „Ein reines Wunder war es, alles staunte nur so. Mit dreizehn Jahren Sekundaner. Mit siebzehn hatte er's Gymnasium durch — und heut? Heute haben sie ihn fast alle überholt. Heute sind welche, die nicht halb so begabt waren, längst im Amt.“ Sie weiß auch die Ursache: „Wenn kein Segen über seiner Thätigkeit liegt, er immer und ewig in Unruhe und Hast ist, so kommt das daher, daß er seinen Gott verloren hat.“ Anna meint, Johannes gehöre eben zu denen, die die neuen Wege suchen. Aber darauf läßt sich die Mutter

nicht ein. — Auch Frau Käthe findet Anna sehr lieb und erweist sich als von ihren Frauenemancipationsgedanken angesteckt („sie hat ganz recht, wir Frauen leben in einem Zustande der Entwürdigung“); von diesen will jedoch die Mutter nichts wissen. Im übrigen hat sich der körperliche Zustand der jungen Frau nicht gebessert, Johannes sagt ihr gerade heraus, daß sie jammervoll aussähe, vollständig wie ein krankes Hühnchen, dagegen rühmt er Annas Aussehen. — Braun kommt hinzu und bringt das Gespräch auf eine Novelle von Garschin, „die Künstler“, die Anna bekannt ist. Er meint, der Tendenz dieser Novelle gemäß, es gäbe vielleicht Dinge zu verrichten, die augenblicklich wichtiger seien als sämtliche Malereien und Schreibereien der Welt, Johannes erklärt, daß er nicht gering von seiner Thätigkeit denke, es entsteht ein Zank zwischen den beiden Freunden, der sehr heftig wird und zum Bruch zwischen dem Radikalen (Braun) und dem „Kompromißler“ (Johannes) führt. Doch hat Johannes das Bedürfnis, Braun, der beleidigt fortgegangen ist, nachzueilen, aber Anna bringt ihn davon ab. Sie rät ihm vorwärts zu blicken und sich dabei zu beruhigen, wenn ihn seine Anschauungen nur selbst befriedigen. Der Doktor gesteht, daß ihm seine Freunde viel gewesen sind: „Man ist aufgewachsen mit ihnen. Man hat sich daran gewöhnt, von ihnen ein wenig geschätzt zu werden. Und wenn man diese Schätzung nun nicht mehr spürt, da ist's einem, als ob man plötzlich in einem luftleeren Raum atmen sollte.“ Anna verweist ihn auf seine Familie, aber er erklärt, daß, was seine Arbeit anlange, ihm seine Familie nicht das Geringste sein könne. Seine Frau habe ja wenigstens noch den guten Willen, aber Vater

und Mutter haßten seine Arbeit direkt. Und dann bricht er in die begeisterten Worte aus: „Deshalb befinde ich mich ja buchstäblich wie im Himmel, seit Sie hier sind, Fräulein Anna. Das passiert mir ja das erste Mal im Leben, daß jemand für meine Arbeit, für das, was ich zu leisten imstande bin, ein sachliches Interesse hat. Das ist ja wie eine Heide förmlich, auf die's regnet." Anna giebt ein scharfes Urteil über Braun ab, und Johannes berichtet ihr von seinem übertriebenen Sozialgefühl vergangener Zeit, daß er immer alles verschenken und in freiwilliger Armut hätte leben wollen — nun graut ihm davor. „Ihr Herz, Herr Doktor, das ist Ihr Feind", meint Anna. Während sie sich dann zu einer Ruderfahrt fertig macht, liest Johannes in seinem Manuskript; da stört ihn seine Mutter, indem sie ihn unzeitgemäß an seine Vaterfreuden erinnert und ihm vorwirft, daß er, wie es scheint, Anna zu Ehren seine guten Sachen trage, auch ihn ermahnt, ein bischen fromm zu werden, alles in gezwungen burschikosem Ton. Unglücklicher Weise kommt auch noch Frau Käthe mit einem wichtigen Geschäftsbrief hinzu, und nun giebt's eine heftige Szene, in der Johannes von mühselig gehaspelten Gedankenketten redet, die man ihm durchreiße, und stark betont, daß seine Arbeit allem anderen vorangehe. Es fallen Vorwürfe wie: „Das riecht so nach kleinen Seelen" und „Was soll man denn schließlich noch lieben?" auch wird der deutschen Frau mit Anna Mahrs Worten vorgeworfen, daß über Küche und Kinderstube hinaus nichts für sie existiere, ein Einwurf Käthes, daß diese Dinge doch auch besorgt werden müßten, als persönliche Beleidigung Annas aufgefaßt. Natürlich gerät Frau Käthe

jetzt in's Jammern: „Anstatt daß Du mal gut zu mir wärst, mein Zutrauen zu mir selbst ein bischen stärktest — nein, da werd' ich immer nur klein gemacht, immer geduckt werd' ich.“ Sie erklärt überflüssig zu sein, auch das Kind wäre bei Anna besser aufgehoben. Da kommt nun bei Johannes der Umschlag, er ist voll Glut und Liebe, nennt Käthe ein tiefes, tiefes Märchenherz und klagt sich selber an. Käthe beruhigt sich und gesteht, daß sie ohne Johannes nicht leben könne; als Anna dann Johannes zur Fahrt abruft, starrt ihm Käthe nach wie jemand, der „eine schöne Erscheinung in nichts zerfließen sieht.“

Der dritte Akt zeigt vollständig veränderte Verhältnisse. Braun, der eine Woche lang nicht bei Johannes gewesen ist, nun aber auf Frau Käthes Ruf zum ersten Mal wieder erscheint, erfährt von dieser, die sehr verändert aussieht, seltsam lebendig und nervös-unruhig ist, daß Anna abreist. „Passen Sie auf, es wird jetzt hübsch bei uns, ich hab' auch manches einsehen gelernt“, sagt die junge Frau und erkundigt sich bei Braun, wie sie vierhundert Thaler jährlich verdienen könne — Anna soll nämlich, was Braun gegenüber nicht zugegeben wird, von Vockerats unterstützt werden. Der alten Frau Vockerat, die Anna im vorigen Akt sehr lieb hatte, gefällt sie nun nicht mehr; sie ist ihr zu modern, auch drei Tage lang mit einem großen Loch im Aermel herumgelaufen. Schon reden nach ihrer Behauptung die Leute über Annas Aufenthalt bei Vockerats oder wohl über Johannes Verkehr mit ihr. Johannes ist von der Abreise nicht erbaut, er möchte Anna nach in die Schweiz ziehen, obwohl er in Friedrichshagen vier Jahre gemietet hat.

„Da soll ich wohl nun hier ruhig verkommen“, sagt er, als ihn seine Mutter darauf aufmerksam macht, und droht weiteren Reden der Mutter gegenüber: „Kinder, nehmt Euch in acht, sag' ich Euch.“ Anna, die reisefertig auftritt, ist in weichster Abschiedsstimmung, versichert, daß sie „alle so lieb gewonnen habe“ und bittet sich Käthes und Johannes' Photographie aus. Die Empfindung, daß es gut ist, daß sie geht, hat sie aber auch und täuscht sich vor allem über Mama Vockerats Gesinnung nicht. Vor ihrer Zukunft graut ihr („Ach Gott, mir ist herzbrechend weh und bang“) — als Käthe sich ihren Rat inbezug auf Johannes ausbittet, weicht sie aus: „Ich hab Dich viel zu lieb, viel zu lieb, Käthchen.“ Johannes zeigt sich um Anna sehr besorgt, es ist ihm peinlich, sie „bei Nacht und Nebel fortzuschicken“, er redet von Lieblosigkeit und Philisterhaftigkeit: „Wenn es nach mir ginge, wenn ich nicht durch allerhand kleinliche Rücksichten förmlich gefesselt wäre, ich würde mich anders mit diesen Dingen abzufinden wissen, würde mich anders rein halten innerlich, würde anders vor mir selbst dastehen als jetzt.“ Käthe begreift, um was es sich handelt: „Da komme ich mir wirklich bald ganz überüberflüssig vor. Wenn Du mit mir allein nicht zufrieden bist —“ Der Schwiegermutter erklärt sie, sie wolle abreisen nach Amerika, nach England — zum Wegwerfen sei sie zu gut. „Ich weiß ja nun, wie ganz beschränkt und dumm ich bin. Sie haben mir's ja gesagt, Tag für Tag. Sie haben mich ja nun glücklich so klein und erbärmlich gemacht, daß ich mir selber zum Ekel bin.“ Da bricht die Mutter „exstatisch“ aus: „Seht ihr, was hab' ich gesagt. Ein Haus, aus dem der liebe Gott

verjagt ist, bricht über Nacht zusammen. Erst Gottesleugner, dann Ehebrecher, dann . . ." Johannes gegenüber bezwingt sie sich noch: „Wir sind schwache Menschen, Johannes, und Käthe macht sich Gedanken." Er findet das lächerlich: „Suggeriert mir nicht Dinge, die — treibt mich nicht in Verhältnisse, die mir fern liegen." Dann geht er mit Anna zur Bahn. Käthe bedauert Anna: „Sie hat soviel Schlimmes durchgemacht", Frau Vockerat atmet auf und spricht sich gegen Braun aus. Da tritt Johannes wieder ein: „Kinder, sie bleibt!" Seine Mutter verlangt, Anna solle gehen oder sie werde es thun. Da droht er mit Selbstmord. Braun bemerkt: „Hans, Du mußt zugeben, daß Du mit dem Feuer spielst." Es handle sich darum: entweder Anna oder die Familie. Johannes vertheidigt sich: „Wollt Ihr mir denn mit aller Gewalt Konflikte aufschwatzen, die nicht vorhanden sind? Es ist ja nicht wahr, was Ihr sagt. Ich stehe vor keiner Entscheidung. Was mich mit Anna verbindet, ist nicht das, was mich mit Käthe verbindet. Es ist Freundschaft, zum Donnerwetter. Es beruht darauf, daß wir geistig ähnlich veranlagt sind, daß wir uns ähnlich entwickelt haben. Seit sie hier ist, erlebe ich gleichsam eine Wiedergeburt. Ich habe Mut und Selbstachtung zurückgewonnen, ich fühle Schaffenskraft." Dann meint er: „Daß Gefahren sind, jetzt nach Euren Attacken, das glaub' ich fast selbst. Aber ich habe den Willen, mir das zu sichern, was mir Lebensbedingung ist, ohne die Grenzen zu verletzen. Ihr und Eure Meinung hat keine Macht mehr über mich. Ich habe mich selbst gefunden und werde ich selbst sein."

Einige Familienszenen zu Anfang des vierten Aktes

täuschen zunächst äußerlich über die Lage der Dinge hinweg, doch kann man an dem Ton der Resignation, der in ihnen herrscht, wohl merken, wie es steht. Frau Vockerat spricht sich dann auch offen gegen Braun aus: Sie hat ihrem Mann geschrieben — „Käthe vergeht mir ja unter den Händen.“ Johannes sei förmlich wie verhext; früher habe er, obwohl er leicht kratzig war, schließlich doch immer gemacht, was man wollte, jetzt sehe und höre er nicht mehr. Braun findet es bedenklich, daß Herr Vockerat kommt, er habe manchmal ein Gefühl, als ob Johannes sich schon allein wieder „rausarbeiten“ würde. Dann entschließt er sich, mit Anna zu reden. Diese kommt mit Johannes, und die beiden feiern Dämmerstunde. Allerlei große Dinge gelangen zur Sprache: „Es ist eigentlich eine große Zeit, in der wir leben. Es kommt mir vor, als ob etwas Dumpfes, Drückendes allmählich von uns weiche. Auf der einen Seite beherrschte uns eine schwüle Angst, auf der andern ein finstrer Fanatismus. Die übertriebene Spannung scheint nun ausgeglichen. So etwas wie ein frischer Luftstrom, sagen wir, aus dem zwanzigsten Jahrhundert ist hereingeschlagen.“ Dann erklärt Anna, daß sie reisen möchte. Johannes gerät in Erregung: „Soll man denn wirklich alles, was man gewonnen hat, dieser verfluchten Konvention aufopfern? Können denn die Menschen absolut nicht einsehen, daß ein Zustand kein Verbrechen sein kann, in welchem beide Teile nur gewinnen, beide Teile besser und edler geworden sind?“ Anna erinnert Johannes daran, daß er eben anders werte wie seine Eltern, Käthe wieder anders wie diese. Und da kommt Johannes auf seine Ansicht von einem neuen, höheren Zustand der

Gemeinschaft zwischen Mann und Frau: „Nicht das Tierische wird dann mehr die erste Rolle einnehmen, sondern das Menschliche. Das Tier wird nicht mehr das Tier ehelichen, sondern der Mensch den Menschen. Freundschaft, das ist die Basis, auf der sich diese Liebe erheben wird. Unlöslich, wundervoll, ein Wunderbau geradezu. Aber ich ahne noch mehr: noch viel Höheres, Reineres, Freieres." Er liebe jetzt Käthe tiefer und voller als früher. Anna unterbricht ihn: „Und wird Käthe deshalb weniger zu Grunde gehen?" Der von Johannes geahnte Zustand sei vorläufig nur ein Gefühl, man könne vielleicht den Keim auf die Nachwelt bringen, könne sich dies sogar zur Pflicht machen. Das alte Ziel (also doch wohl die Vereinigung mit Johannes über Käthe weg), das ihr wohl vorgeschwebt habe, erscheine ihr zu unbedeutend, zu gewöhnlich jetzt. Aber wenn es Käthe auch gelänge, neben ihr zu leben, in ihr (Anna) sei etwas, das den geläuterten Beziehungen, die Johannes ahne, feindlich, auf die Dauer auch überlegen sei. Daher Trennung. Nach dieser Auseinandersetzung sind Brauns Worte für Anna natürlich in den Wind gesprochen, aber die Szene, die ihr dann Frau Vockerat macht („Geben Sie mir meinen Johannes wieder!") erschüttert sie tief. Sie verspricht, auf der Stelle zu gehen. Nun erscheint der alte Vockerat und wird mit wenig Worten von seiner Frau unterrichtet.

Der fünfte Akt schließt sich unmittelbar an. Johannes kommt zornig und wirft seiner Mutter vor, Anna aus dem Hause gewiesen zu haben, nennt sie eine Lügnerin, als sie das bestreitet, droht mit Selbstmord, wenn Anna fortgeht. Im höchsten Schrecken ruft Frau Vockerat den Alten. Dieser erklärt

seinem Sohne als Freund beistehen zu wollen, fordert dann aber doch Gehorsam, zählt alles auf, was die Eltern für ihr Kind gethan haben, und verlangt als Dank, daß Johannes nun ein frommer, reiner und gehorsamer Mensch sei — alles zwar in milder Weise, aber für den Sohn doch peinigend genug. Der gerät in Wut, nennt seine Lehrer eine Gesellschaft von Schafsköpfen, die ihm das Mark aus den Knochen gesogen hätten, die Liebe seiner Eltern das, was ihn gebrochen habe. Erst als der Vater ihn auffordert, sich Käthe einmal anzusehen, sich klar zu machen, was Anna und er aus ihr gemacht hätten, knickt er zusammen. Dann kommt der Abschied von Anna. Er sagt: „Mir ist alles entwertet, beschmutzt, besudelt, in den Koth getreten.“ Sie richtet ihn auf: „Wollen wir uns nicht ein Gesetz geben — und danach handeln? Wir beide allein — unser ganzes Leben lang, und wenn wir uns auch nie wiedersehen, nach dem einen, eigenen Gesetz?“ Er stimmt zu: „Nun gut, ich will, ich will. Die Ahnung eines neuen, freien Zustandes einer fernen Glückseligkeit gleichsam, die in uns gewesen ist — die wollen wir uns bewahren. Was wir einmal gefühlt haben, die Möglichkeit, die wir gefühlt haben, soll von nun an nicht mehr verloren gehen. Gleichviel, ob sie Zukunft hat oder nicht, sie soll bleiben. Dies Licht soll fortbrennen in mir, und wenn es erlischt, so erlischt mein Leben.“ Doch möchte er Nachrichten von Anna, sie lehnt ab und steckt ihm den Ring einer Frau an, die ihrem Gatten nach Sibirien gefolgt und dort gestorben ist — dann trennen sie sich als Bruder und Schwester mit einem einzigen, langen, inbrünstigen Kusse. Als die Bahnhofsglocke herüberläutet, windet sich Johannes Körper vor

Weinen und Schluchzen; es kommt jemand, er stürzt fort. Frau Käthe wenigstens durchschaut die Dinge einigermaßen: „Hannes wirft sich nicht weg.“ Inzwischen geht dieser ins Wasser, er hat die Trennung doch nicht ertragen können.

Wie leicht ersichtlich, bringen die „Einsamen Menschen“ gewissermaßen die Vorgeschichte des „Friedensfestes“ selbständig, jedenfalls nehmen sie die Verständnisfrage wieder auf. Als Patenstück dürfte Ibsens „Rosmersholm“ hinzustellen sein, fast mehr noch wird man aber an ein älteres deutsches Stück: „Die neuen Menschen“ von Hermann Bahr (1887) erinnert, das ja selbst im Titel die nächste Verwandtschaft zeigt. Alle drei Stücke zeigen ihren Helden im Verhältnisse zu zwei Weibern, von denen das eine von ihm geliebt wird, das andere nur geistig mit ihm verbunden ist. Ueber „Rosmersholm“ brauche ich mich hier nicht des Breiteren auszulassen; Rosmers Verhältnis zu seiner verstorbenen Frau und zu Rebekka entspricht ziemlich genau dem Vockerats zu Käthe und zu Anna, nur daß Anna Käthe nicht direkt in den Tod treibt, doch ist der Ausgang wieder ähnlich. Bahrs „Neue Menschen“ sind, obschon sie auch, bald nach den „Einsamen Menschen“, von der Freien Bühne aufgeführt wurden, wenig bekannt: Hier heißt der Held Georg, er lebt mit Anna zusammen, die die Genossin seiner geistigen Bestrebungen ist und mit ihm in den alten Verhältnissen neue Menschen schaffen will; als er Hedwig, eine Prostituierte von übrigens gutem Charakter, um sie zu retten, in sein Haus einführt, erwacht allmählich die Liebesleidenschaft in ihm; Anna will Hedwig entfernen, um, wie sie sich einbildet, Georg seinem Werke zu erhalten, in Wirk-

lichkeit aus Eifersucht; gerade darüber finden sich die beiden Liebenden, aber später tritt Hedwig ein anderer, jüngerer Mann nah, und um ihr freie Bahn zu schaffen, sucht Georg auf Annas Rat den Tod im Gardasee. Man sieht, das Verhältnis ist umgekehrt wie in den „Einsamen Menschen", so daß von einer Nachahmung nicht ohne weiteres die Rede sein kann, aber die Anlehnung ist nicht zu verkennen, so wenig bei der Charakteristik wie bei den Vorgängen und den vorgetragenen Ideen, nur daß Bahr viel radikaler verfährt: Während Vockerat nur Ahnungen von der Zukunft entwickelt, wird bei Bahr das Ideal der neuen Menschen, denen die sinnliche Liebe ein überwundener Standpunkt ist, in die Gegenwart hineingetragen, während Hauptmanns Anna immer Weib bleibt, ist Bahrs Anna Fanatikerin und gelangt zuletzt zum vollkommenen Anarchismus. Aber die Aehnlichkeit ist doch unverkennbar, selbst in kleinen Zügen; wenn beispielsweise Anna in den „neuen Menschen" den Kaiser von Rußland ermorden will, trägt Anna Mahr wenigstens den Ring einer Nihilistin bei sich; merkwürdig ist auch, daß beide Stücke mit Auseinandersetzungen über das Christliche gelegentlich einer Weihnachtsfeier und einer Taufe beginnen. Bahrs Stück ist nun freilich weniger eine Dichtung, ein Drama als eine Abhandlung, es kommen logische Entwicklungen vor, die an sechs Seiten füllen, und die Sprache ist noch das alte Buchdeutsch, wenn auch ein sehr gewähltes, poetischen Glanz erstrebendes. Als Kunstwerke kann man die beiden Stücke also kaum vergleichen, mit Lebensdarstellung hat Bahrs Werk nicht eben viel zu thun.

Wie bei „Vor Sonnenaufgang" in Loth und beim

„Friedensfest“ in Wilhelm, liegt bei den „Einsamen Menschen“ der Schwerpunkt des Stücks in Johannes Vockerat, und wir müssen uns daher diesen Charakter näher ansehen. Der Leipziger Aesthetiker Volkelt, ein großer Bewunderer Ibsens und Hauptmanns, der ernsthaft die Meinung aussprach, die Aesthetik des Tragischen wäre vielleicht eher auf diese beiden Modernen als auf Aeschylus, Sophokles, Euripides, Shakespeare, Lessing, Goethe und Schiller zu gründen, hat doch dem Johannes Vockerat das Prädikat der tragischen Größe nicht zuzugestehen gewagt und ihn als „viel zu unbedeutend“ unter den Typus des Jämmerlichen gebracht. In der That, dieser Doctor philosophiae ist ein fürchterlicher Jammerlappen, es mag keinen dramatischen Helden geben, der einen so sehr anekelte. Es ist ja richtig, meine subjektive Empfindung kann nichts entscheiden, diese mir sehr wohl bewußte Wahrheit soll mich aber nicht abhalten, eben dieser Empfindung einmal kräftigen Ausdruck zu verleihen, der Kerl ist für mich einfach nicht zum Aushalten. Wie er da in permanenter Reizbarkeit, sozusagen mit dem Gemütstatterich behaftet, sich über jede harmlose Aeußerung seiner Frau, jede schnoddrige Bemerkung seines Freundes Braun aufregt, ihr ihre Unbedeutendheit, ihm seine Verkommenheit vorwirft und doch wieder nach ihrem Beifall giert, sich in geradezu kindischer Weise seiner zwölf Seiten Quellenangaben, seines Angriffs auf Dubois-Reymond rühmt, ewig über mangelndes Verständnis klagt, obwohl er noch nichts geleistet hat, die Ordnung der wichtigsten Hausangelegenheiten von der Hand weist, da sie ihm eine mühselig zusammengehaspelte Gedankenkette durchreißen könnte, seine Frau in unverantwortlichster Weise malträtiert

und sich und ihr dann wieder einredet, er liebe sie mehr als je, wie er sich von Anna Mahr geistig völlig umspinnen läßt, als die Trennung bevorsteht, in die lächerlichsten Sentimentalitäten verfällt (nasse Füße und Kupee dritter Klasse!), sie trotz der Abmahnungen aller ihm Nahestehenden zurückhält und dadurch den Untergang seiner Frau besiegelt, wie er darauf vor seinem Vater zu Kreuze kriecht, aber nicht ohne vorher nach Jungenart seine ganze Erziehung, seine Lehrer als Schafsköpfe verflucht zu haben, und endlich, nachdem ihm Anna die Möglichkeit eines Fortlebens in der Trennung gezeigt, doch, nachdem sie ihn verlassen, feige ins Wasser geht — das alles zusammen giebt ein Bild so elender Männlichkeit, so rettungsloser Dekadence, daß wir garnicht anders können als gegen eine solche Figur im Leben wie auf der Bühne zu protestieren. Und da kommt Hauptmann und widmet das Werk allen denen, die es gelebt haben! Gewiß, es giebt unglückliche Verhältnisse und Ehen genug, in denen der Mann unter dem Mangel an Verständnis seiner nächsten Umgebung zu leiden hat (Käthe hat ja übrigens den guten Willen und wenigstens die freiere Weltanschauung ihres Mannes angenommen — Verständnis für spezialwissenschaftliche Werke von einer Frau zu verlangen ist wohl überhaupt zu viel gefordert), es kann dann vorkommen, daß der Mann sich an ein anderes, fremdes Wesen anschließt, aber eine Frau braucht dies wahrhaftig nicht zu sein, und ist es eine, so bedarf es wahrhaftig nicht neuer Menschen, um das Verhältnis rein zu erhalten und auch erscheinen zu lassen. Aber die Voraussetzungen des Stücks sind wieder einmal so verzwickt, daß natürlich alles schief gehen muß. Wieder sitzt das

Paar auf einer einsamen Villa statt im nahen Berlin, wo sich doch vielleicht irgend ein Mensch gefunden haben würde, der Johannes verstanden hätte, Käthe, ein so gutmütiges Tierchen sie im Grunde ist, erscheint ganz und gar in die Atmosphäre der Comédie larmoyante getaucht, der Freund Braun ist dagegen mit der schönsten Berliner Schnoddrigkeit ausgestattet und alles in allem wieder ein Haufen Gallerte, dazu die Eltern Johannes' möglichst borniert — und die Sackgasse à la Ibsen ist fertig. Wäre nun Johannes ein Mann, kein bedeutender Mann, Gott bewahre, aber so viel Mann, wie jeder sein muß, der die Heiratslizenz beansprucht, so wäre die Sackgasse leicht zu durchbrechen. Wer jung ist, was gelernt hat und imstande ist, monatlich tausend Mark auszugeben, der sollte doch ein wissenschaftliches Werk fertig bringen, da giebt's ja gar nichts, was ihn zurückhalten könnte. Aber der gute Vockerat hat eben nur die Großmannssucht und dazu etwa noch eine tüchtige Portion verbohrten Eigensinn — sonst ist absolut nichts hinter ihm. So bliebe er aber doch vielleicht bedauernswert? Hauptmann hat sich einige Mühe gegeben, ihn uns zu erklären: Er ist von Jugend auf verzogen worden und in der Schule ein Musterknabe gewesen; auch später blieb ihm nichts versagt, er durfte sein Studium wechseln, bekam Weib, Kind, behagliches Heim — freilich alles unter der stillschweigenden Voraussetzung, nicht wider den Stachel zu löcken, und so ward ihm alles zur Fessel. Aber doch nur, weil er eben nichts war und überhaupt nichts werden konnte, ein Schwächling, ein Halber von Natur, den die Seinigen mit Recht noch mit dreißig Jahren als Wickelkind behandeln. Vor Loth hat man doch immerhin

einen gewissen Respekt, für Wilhelm Scholz bringt man einiges Mitleid auf, Vockerat stößt nur ab, erregt nur Verachtung — ein winselnder Schulfuchs. Um ihn sympathischer zu machen, hat ihm Hauptmann ein sogenanntes gutes Herz gegeben, aber ich glaube nicht daran, Vockerat ist durchaus Egoist, einer jener schwächlichen Egoisten, die, weil sie sich nicht durchsetzen können, die Welt mit ihren Klagen erfüllen. Es ist Thorheit anzunehmen, daß Anna Mahr etwas aus ihm machen könnte. Das ist so ungefähr der Eindruck, den ich von Johannes Vockerat erhalten — ich bin überzeugt, daß er der der meisten Leser des Stückes ist. Wo einzelne Züge auf etwas Anderes und Besseres hindeuten, da muß man meiner Ansicht nach wieder an Hauptmanns künstlerische Hauptschwäche erinnern.

Anna Mahr, die zweite Trägerin des Dramas, ist leider im Ganzen nur angedeutet, nur Typus. Von ihrer Vergangenheit erfahren wir sehr wenig, ihr sehr vorsichtiges Benehmen im Vockerat'schen Hause (die Aeußerung zu Mama Vockerat: „Aber [Sie lieben mich] nicht so wie ich [Sie]" schmeckt fast nach Heuchelei), selbst ihre längeren Gespräche mit Johannes lassen uns nicht völlig auf den Grund ihrer Seele sehen, sie bleibt die etwas mysteriöse emanzipierte Deutsch-Russin, die lange vor Hauptmann in unserer Litteratur eine Rolle spielte. Doch können wir sie uns einigermaßen zurechtlegen: Sie ist sehr klug und kann sich beherrschen, ist gerade keine ideale, aber noch weniger eine gemeine, jedenfalls eine starke Natur. Was sie zu Johannes zieht, ist nach ihrem eigenen Geständnis seine Güte, dann vielleicht noch eine gewisse Uebereinstimmung in den Anschauungen. Daß sie aber

in den Grundanschauungen zusammenstimmen sollten, glaube ich nicht, und ebensowenig, daß zwischen beiden wahre, dauernde Liebe möglich wäre. Das starke Weib verlangt den starken Mann, mit dem Schwächling hat es vielleicht eine Zeitlang Mitleid, dann aber geht es über ihn hinweg. Wenn Hauptmann uns von dem Gegenteil zu überzeugen sucht, so konstruiert er eben wieder. Nur etwa eine berechnende Frau hält bei einem Schwächling aus, wenn es sich lohnt; eine in der Hauptsache doch natürlich empfindende auch dann nicht. Aber hier treten ja die Umstände rechtzeitig zwischen beide, und so ist es überflüssig, die letzten Möglichkeiten zu erörtern.

Alles in allem, kann man sagen, sind die „Einsamen Menschen" ein echter Ibsen, nie ist Hauptmann diesem Herrn und Meister des „modernen" Dramas so nahe gekommen wie in diesem Stück, das gleichzeitig mit der mannigfach verwandten „Hedda Gabler" geschrieben wurde. Sieht man von der nicht hinreichend motivierten Wiederkehr Annas in das Vockerat'sche Haus ab, so entwickelt sich das Drama mit jener scheinbar zwingenden Notwendigkeit, die Ibsen seinen Gebilden aufzuprägen weiß, die Augenblicks- und Stimmungsbilder sind fast alle gelungen, wenn auch gelegentlich ein bischen kleinlich ausgeführt (die Wespe zu Anfang des zweiten Aktes!), es ist im Detail eine ganz beträchtliche psychologische Kunst aufgewandt, in keinem seiner andern Werke ist Hauptmann so „fein" wie hier, von überflüssigen naturalistischen Episoden ist nur eine einzige da, die mit der Frau Lehmann, die ihren Adolf fortgeschickt hat, an und für sich köstlich. Auch die Antithesensucht ist hier überwunden, wenn auch die Alten und die Jungen des Stückes in

einem etwas forcierten Gegensatze stehen und die Düngerrede des alten Vockerat gerade da, wo er seiner geistigen Rüstung bedarf, etwas gemacht erscheint. So bedeuten die „Einsamen Menschen" sicherlich einen Fortschritt gegen die beiden ersten Stücke, zwar nicht in der Richtung auf das naturalistische Drama, aber in bezug auf dramatische Geschlossenheit und als Kunstwerk überhaupt. Das vor allem hat denn auch das Stück auf die Bühne gebracht und dort erhalten, in zweiter Reihe freilich die Liebhaberei unserer Schauspieler, nuancenreiche gebrochene Naturen zu malen, und das Wohlgefallen des Publikums an der Decadence. Ja, ich stehe gar nicht an, zuzugeben, daß Hauptmann hier im Kern einer wirklichen Tragödie näher gekommen ist als je; es hätte sich ein echt tragischer Konflikt gestalten lassen, wenn die Voraussetzungen weniger gesucht, die Charaktere kräftiger und typischer gehalten, nicht bloße Stimmungen zu wirklichen Lebensgewalten gemacht wären. Der schaffende Mann zwischen zwei Frauen, zwischen himmlischer und irdischer Liebe, möchte man sagen — da steckt unzweifelhaft die Wurzel eines ergreifenden tragischen Verhältnisses, es darf nur nicht mit dem Gemeinplatz „Verständnis" operiert, es muß tiefer in das eigentümliche Leben beider Geschlechter hinabgestiegen werden, vor allem, der Mann muß es wert sein. Hauptmann hat zudem noch den Kampf der alten und der neuen Menschen, zwischen alter und neuer Sittlichkeit hineingebracht, was zwar zeitgemäß war, aber den Konflikt nur verflachte. Auf Käthes gutes Recht hätte der Hauptnachdruck gelegt, die Entscheidung nicht durch die Borniertheit der Alten herbeigeführt werden müssen. Das sind die wahren Kämpfe der Zeit, wo die Kämpfer beider

Parteien auf der Höhe der Zeit stehen. Doch ich weiß recht gut, daß man vom Dichter nicht mehr verlangen darf, als er geben kann — Hauptmann ist eine starke, aber nichts weniger als eine große Persönlichkeit, schon seine Widmung zeigt an, wie sehr er selbst befangen war.

Es ist vielleicht zweckmäßig, hier den Begriff „neue Sittlichkeit", der in der modernen Litteratur eine so große Rolle spielt, noch etwas näher ins Auge zu fassen. Ibsen besonders (von Nietzsche kann ich hier absehen) hat ihn aufgebracht und unzählige Nachbeter gefunden. Volkelt in seiner „Aesthetik des Tragischen" z. B. sagt: „Seit den „Stützen der Gesellschaft" handeln fast alle Dramen Ibsens von dem Zusammenstoßen zweier Formen der Sittlichkeit: einer schwächlichen, zahmen, engen, unwahrhaften, konventionellen Sittlichkeitsstufe, die alt und überlebt ist und unterzugehen verdient, und einer Sittlichkeitsform, die das tapfre, freudige Sichausleben der vornehmen, freïen, selbstherrlichen Individualität zum Mittelpunkt hat und auf die Zukunft hinweist." Ich muß gestehen, daß ich diese Unterscheidung für völlig leer halte — es giebt meiner Ansicht nach nur eine Sittlichkeit, die im Kern zu allen Zeiten dieselbe ist; was wechselt, was eng, unwahrhaft, konventionell und wieder vornehm, frei und selbstherrlich sein kann, ist nur die Sitte und die Anschauung über diese. Um ein Beispiel zu nennen: Ich stehe keinen Augenblick an, die Reinheit der Männer vor der Ehe als eine durchaus berechtigte sittliche Forderung anzuerkennen (wie sich das Dogma von der Selbstherrlichkeit der Individualität damit abfindet, ist mir furchtbar gleichgültig), aber vor dem Forum der Sittlichkeit hat der außereheliche geschlechtliche Verkehr, wohlverstanden, der

Verkehr zur Stillung des Triebes auch immer als, ich will nicht sagen, ein Verbrechen, aber doch als etwas Gemeines, Besudelndes gegolten, nur die Sitte hat ihn geduldet. Und so steht es auf dem gesamten moralischen Gebiet. Hebbel ist es, der, wie ich glaube, den springenden Punkt in der ganzen Sittlichkeitsfrage schon in den vierziger Jahren klar herausgefunden hat, wenn er schreibt: „Der Mensch dieses Jahrhunderts will nicht, wie man ihm schuld giebt, neue und unerhörte Institutionen, er will nur ein besseres Fundament für die schon vorhandenen, er will, daß sie sich auf nichts als auf Sittlichkeit und Notwendigkeit, die identisch sind, stützen und also den äußeren Haken (der Autorität irgend welcher Art), an dem sie bis jetzt zum Teil befestigt waren, gegen den inneren Schwerpunkt, aus dem sie sich vollständig ableiten lassen, vertauschen sollen." Da ist nichts von einer neuen Sittlichkeit zu lesen, wohl aber von der Durchdringung aller Verhältnisse mit wahrer Sittlichkeit (an der denn freilich manches wird sterben müssen), und demgemäß bin ich denn auch geneigt, alle schönen Reden von der neuen Sittlichkeit für Phrasen, die Forderung völlig neuer Menschen und neuer Lebensformen, die auf völlig neuer sittlicher Grundlage beruhen, für eine Utopie zu halten, gegen die die sog. sozialistische ein Kinderspiel ist. Nun hat ja der Dichter gewiß das Recht, uns die Kreise vorzuführen, die nach neuer Sittlichkeit schreien, und wir müssen uns Mühe geben, diese Menschen mit angeblich neuer Weltanschauung zu begreifen, doch brauchen wir uns auch nicht zu genieren, die Selbsttäuschung, die Selbstbeschwatzung, der sie unterliegen, gebührend zu kennzeichnen und können weiter auch den Dichter, selbst den objektiven

Dramatiker bis zu einem gewissen Grade für die Aeußerungen seiner Personen verantwortlich machen. Denn wenn ein Dichter einmal Zeitmenschen und Zeitfragen vorführt, so können wir die ersteren auch in wertvollen Exemplaren, die letzteren in der denkbar reinsten und geklärtesten Form verlangen, zumal im Drama, das stets auf die Grundverhältnisse zu gehen hat und alles Zufällige in den Grundlagen der Charaktere und der Problemstellung (wenn auch nicht in der Ausführung) ausschließt. Freilich, wer sagt mir, ob ich selbst meine Zeit richtig beurteile? Doch sind wenigstens Lumpen (als dramatische Helden) und Phrasen (als Dichterweisheit) schwer zu verkennen, alle echten Probleme haben auch Tiefe. Hauptmann, so oft er die Ehefrage behandelt hat, ist nie weiter gekommen, als die Folgen mangelnden geistigen Verständnisses darzustellen — damit erschöpft sich aber doch das Verhältnis von Mann und Weib durchaus nicht. Oder sollte es so ganz zufällig sein, daß die Mythe aller Völker und jede wahrhaft große Dichtung, noch die des oben genannten Dramatikers, hier ein Mysterium gefunden hat? Johannes Vockerat und Anna Mahr nun bringen sicher nichts weiter als Phrasen zuwege, nicht einmal neue, „der frische Luftzug, der aus dem zwanzigsten Jahrhundert hereinschlägt", ist mir geradezu schauerlich; denn was können wir vom zwanzigsten Jahrhundert wissen, das ja recht gut ein neues Mittelalter, wenn auch in andern, etwa sozialistischen Formen bringen kann? So sind die „Einsamen Menschen" nach der Ideen-Seite jedenfalls gescheitert, Johannes und Anna erscheinen auch durch nichts als Menschen, die einen Keim auf die Nachwelt zu bringen haben, er wenigstens ist durchaus Decadent und

nicht einmal ein solcher, der die dieser Menschenspezies nachgesagte feine Witterung für das Zukünftige hat. Aber natürlich haben bei unserm Publikum die Phrasen ihre Wirkung gethan, man hat die „Einsamen Menschen“ ernst genommen, mit dem Hintergedanken selbstverständlich, daß man im Grunde doch auch ein bischen „einsam“ sei. Die alte Wahrheit, daß das gewöhnlich bedenkliche Dramen sind, in denen Weltanschauungen gepredigt werden, wird man in Deutschland wohl nie begreifen, und so bleibt die alte jungdeutsche Manier, die dann der selige Dumas fils wieder aufnahm, Ibsen fortsetzte und Sudermann glücklich bis zur äußersten Karikatur führte, in Flor. Trotz seiner unzweifelhaften Künstlerschaft ist ihr auch Hauptmann erlegen, ganz besonders in den „Einsamen Menschen“. Aber der Dichter Hauptmann zeigt sich mit diesem Stücke fertig, seine Lebensdarstellung erscheint, im Rahmen der Schwächen freilich, die seinem Talent nun einmal ankleben, vollendet, die trotzige Kampfstellung des Sturmes und Dranges in der Hauptsache aufgegeben, sogar der Doktrinarismus bis zu einem gewissen Grade überwunden, die Mätzchen, die nicht ganz fehlen, stören nicht weiter. Nun ein Hauptmanns eigenartigem Talent angemessener, ihm aus seinem Leben natürlich zuwachsender Stoff, und es war Bedeutendes von ihm zu erwarten — er leistete es in der That mit den „Webern“.



Rückblick auf die drei ersten Dramen. Die Erzählungen.

Hier wollen wir nun einen Augenblick verweilen, um die drei dramatischen Erstlingswerke Gerhart Hauptmanns, die ihrer ganzen Haltung nach unbedingt zusammengehören, im Zusammenhange zu betrachten, ihnen ihren Platz in der Litteraturgeschichte anzuweisen und die aus ihnen zu ziehenden Schlüsse auf Talent, Entwicklung und Persönlichkeit des Dichters so klar wie möglich zu fassen. Kein Zweifel, alle drei sind Sturm- und Drangdramen, Kinder des jüngsten deutschen Sturmes und Dranges, der im Gegensatz zu der konventionellen deutschen Dichtung der siebziger Jahre unter dem Einfluß der sozialen Dichtung des Auslandes um die Mitte der achtziger Jahre erwuchs. Weder nach dem Stoff, noch nach dem geistigen Gehalt, noch in der Art der Behandlung unterscheiden sie sich wesentlich von den gleichzeitigen Versuchen anderer junger deutscher Dichter. Aber sie sind sicherlich die bedeutendsten Werke, die der sich zum konsequenten Naturalismus wendende Sturm und Drang hervorgebracht hat und werden wahrscheinlich allein von allen Dramen der Jüngstdeutschen übrig bleiben — wenn

auch schwerlich fortwirken, so doch eine Stellung in der deutschen Litteraturgeschichte bewahren.

Das Charakteristikum des Sturm- und Drangdramas hat man immer in dem Brausenden, Gährenden, Ueberschäumenden gefunden, daneben dann in der Neuheit der Stoffe und ihrer Behandlung. Eine gewisse Formlosigkeit im Bunde mit stofflicher Gewalt, Kühnheit, die oft Rohheit und Grellheit wird, doch aber enger Zusammenhang mit dem wirklichen Leben, Wahrheit in der Darstellung der Leidenschaft, kurz mehr Natur als Kunst sind danach von dem Begriff des Sturm- und Drangdramas nicht zu trennen, das ja bei uns nicht bloß in der Zeit von 1770, der vorzugsweise nach ihm benannten Periode, sondern auch in mancher dichterischen Einzelentwicklung aufgetreten ist. Der jüngste Sturm und Drang läßt nun gerade das Brausende, Gährende, Ueberschäumende, die wirkliche Leidenschaft, wenn man will, selbst die Kraft in einem hohen Grade vermissen — gewiß, die großen Worte fehlen nicht, und Sturm gelaufen wird auch oft genug, aber man hat doch nur selten die Empfindung, daß man es mit dem Erguß der Ueberfülle, mit dem Austoben übermächtiger Triebe zu thun habe, der moderne Sturm und Drang ist, wenn auch radikal, doch verhältnismäßig kalt und, wo er gewaltig wirken will, forciert. Wundern darf einen das nicht: das junge Geschlecht kam eben aus der Dekadence, dann zwangen es die politischen und sozialen Verhältnisse zum Doktrinarismus, wozu schon an und für sich Anlage und Neigung vorhanden war, endlich waren auf künstlerischem Gebiet die naturalistischen Theorien einer freien Ergießung der Persönlichkeit nichts weniger als günstig. Immerhin wurde Neuheit der Stoffe, Neuheit der Behand-

lung erreicht, Rohheit und Grellheit fehlten, da man sich diesmal enger als je an die Wirklichkeit anschloß, auch nicht, dagegen war poetische Leidenschaft, überhaupt Poesie selten genug, und daß diesmal die Formlosigkeit geringer war, wenigstens auf dem Gebiet des Dramas — der enge Anschluß an die Wirklichkeit gab hier auf alle Fälle eine geschlossenere Form, als es die shakespearisiernde der früheren Sturm- und Drangdichter war — bot dafür doch keine Entschädigung. Poetisch bedeutet der neue Sturm und Drang also nicht das, was der alte bedeutet, und man hat ihn denn auch einfach sein schwächliches Abbild genannt, etwa wie die Kommune ein schwächliches Abbild der großen Revolution; es fragt sich aber, ob er nicht gedanklich weiter ging, von größerer sozialer Bedeutung war, trotz der Unreife seiner Dichter.

Mit dem Vorstehenden sind auch Gerhart Hauptmanns erste Dramen im allgemeinen charakterisiert. Hauptmann ist sicher der größte Vertreter des jüngsten Sturmes und Dranges — und dabei doch sehr wenig Sturm- und Drangmensch. Schon sein „Promethidenloos“ hat uns das bewiesen, das, furchtbar dürftig nach der Seite der Erfindung und poetischen Darstellung, gewissermaßen eine logische Entwicklung seines Helden durchführt, die drei Dramen beweisen's wieder. Ich habe mir die Mühe genommen, die Lenz'schen Dramen — Goethes „Götz“, Schillers „Räuber“ wird man ernsthaft nicht mit Hauptmanns Erstlingswerken zusammenhalten wollen — zum Vergleich einmal wieder zu lesen. Gewiß, es ist sehr viel Verwandtes da: Auch Lenz hält sich nach Kräften streng an die Wirklichkeit, er hat meist Tendenzen wie Hauptmann (im „Hofmeister“ gegen die Privaterziehung, in den „Soldaten“

gegen den Militarismus alten Stils), er ahmt schon die Alltagsrede mit all ihren Fehlern nach, er läßt gern diskutieren und zitiert auch hin und wieder Werke seiner Zeit (z. B. die „Pamela“ in den „Soldaten“). Aber Lenz hat sicher viel mehr echte Leidenschaft, Poesie, Frische als sein moderner Nachfolger. Nun ja, sie mochten im damaligen Leben in der That in höherem Grade vorhanden sein, obschon man die erstarrende Wirkung des Zopfes nicht unterschätzen darf — doch aber kommt's im Grunde auf den Dichter an. Auch Hauptmann hat in jedem seiner ersten Stücke poetische Scenen, aber sie sind, wenigstens meinem Empfinden nach, poetisch mit Anführungszeichen, nicht völlig, aber doch etwas gemacht. Es kommt mir fast lächerlich vor, wenn Helene Loth das „Du, du liegst mir im Herzen“ vorsingt — Herr Gott ja, man kann einmal vergessen, daß man im Sumpfe steckt, aber dann tändelt und albert man nicht, sondern ist still-selig-froh. Wilhelm Scholz' „Hand“preisung will mir auch nicht gefallen, und der „Märchenpreis“ in der Dämmerstunde der „Einsamen Menschen“ behält für mich etwas Gezwungenes. Doch braucht die Poesie ja nicht gerade in den Worten, sie kann auch gleichsam latent in den Charakteren sein und von daher um so stärker wirken. Wie ungemein poetisch, naiv und frisch ist z. B. die Marie in Lenz' „Soldaten“ — was will dagegen selbst Hauptmanns idealste Gestalt, die Ida im „Friedensfest“ besagen! Für mich hat die eigentlich gar keine Physiognomie. Ich möchte Hauptmann nicht Unrecht thun; es wäre möglich, daß die Nachwelt in seinen Werken manches entdeckte, was uns wegen der zu großen Nähe entgeht. Aber ich glaub's doch nicht, das allzu Bewußte der Haupt-

mannschen Kunst, das sich gerade in den drei ersten Dramen sehr stark verrät, wird auch der Nachwelt nicht entgehen.

Fehlt aber Hauptmann die poetische Unmittelbarkeit in verhältnismäßig hohem Grade, so hat er dafür im Vorzug gegen die meisten seiner jüngstdeutschen Genossen etwas, was diesen Mangel in einem bestimmten Maße ersetzt: Kunstverstand nämlich, was doch ein bißchen mehr ist als bloßer scharfer Verstand. Schon diese ersten dramatischen Werke Hauptmanns machen künstlerisch einen merkwürdig reifen Eindruck, die Unreife tritt höchstens da hervor, wo es sich um die Darlegung der intellektuellen Welt der Menschen handelt. Nun stellt Hauptmann ja allerdings nur die Wirklichkeit dar, und so könnte man leicht zu der Anschauung gelangen, als ob die Schärfe und Sicherheit der Beobachtung, die ja auch viele Nichtpoeten haben, seine wesentlichste Eigenschaft sei. Wohl sind Hauptmanns äußere (dichterische) Sinnesorgane gewaltig entwickelt, aber sie thun es doch nicht allein, es muß die gestaltende Kraft, sei sie auch mehr oder minder partiell, d. h. hier auf die Wiedergabe der Oberfläche beschränkt, es muß endlich eben der Kunstverstand, der unter dem unendlich zuströmenden Material wählt, hinzukommen. Ja, freilich, dies Wählen geschieht besser unbewußt, aus der Gesamtanschauung heraus — dies ergibt wohl eben die poetische Unmittelbarkeit —, aber der Meister, der sein Talent so in seiner Gewalt hat, daß er sich kaum noch vergreifen kann, ist doch wohl auch nicht zu verachten. Es fragt sich sogar, ob die wirklich ungewöhnliche Beobachtungsgabe Hauptmanns und seine der Wirklichkeit immer gewachsene gestaltende Kraft nicht in gewisser Be-

ziehung genial genannt zu werden verdienen — für die Kunstrichtung des Naturalismus war Hauptmann jedenfalls der geborene Dichter. Im allgemeinen entsprechen sich denn auch bei ihm wieder das poetische Talent und die dichterische Persönlichkeit; wir glaubten gefunden zu haben, daß er keine große, aber eine starke Persönlichkeit sei, und wenn wir einerseits seinen Doktrinarismus, der doch wesentlich einseitige, aber energische Bethätigung des Willens, sei es selbst auf Kosten der Kunst, ist, andererseits die sich durch seine Mätzchen oft verratende Kleinlichkeit in betracht ziehen, so dürfte sich dies Urteil bestätigen.

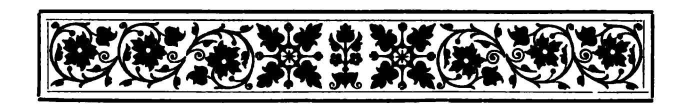
Den drei ersten Dramen Hauptmanns ist also weniger ein absoluter als ein relativer, kein rein künstlerischer, sondern eher ein entwicklungsgeschichtlicher Wert zuzuschreiben. Geistig noch stark vom Auslande abhängig, bringen sie doch in der Hauptsache beobachtetes deutsches Leben, bringen es nach den neuen naturalistischen Prinzipien, zumal im Detail, z. B. der Sprache nach, und bereiten, indem sie die alte konventionelle Dichtung mit zu Boden schlagen helfen, die Herrschaft des konsequenten Naturalismus, die freilich nur kurze Zeit gedauert, aber einige bedeutende Werke hinterlassen hat, vor. Zu typischer Bedeutung, wie sie das Drama verlangt, vermag Hauptmann seine Werke freilich nicht zu erheben, alle drei bleiben Ausnahmegeschichten, die in epischer Form vielleicht besser zur Geltung gelangt wären, wie sie denn in ihren beschreibenden Teilen auch starke epische Elemente aufnehmen. Ueberhaupt müssen wir Hauptmann wesentlich für ein episches Talent halten, das sich der dramatischen Form, man möchte fast sagen, aus Aktualitätsgründen, doch nicht ohne Glück bemächtigt, dem aber das Spezifisch-Dramatische,

das dramatische Talent, die Leidenschaft fehlt. Es ist der nämliche Fall wie bei Ibsen, dessen Form hier Hauptmann im Ganzen auch noch festhält. Später ist er freilich zu einer eigenen Form, dem eigentlich naturalistischen Drama gelangt — aber es war und blieb eine Neben- oder Zwischenform.

Daß Hauptmann für die epische Darstellung besonders berufen war, beweisen auch positiv zwei novellistische Studien, „Bahnwärter Thiel“ und „der Apostel“, 1887 und 1890 geschrieben und 1892 zusammen veröffentlicht. In der ersten wird das Schicksal eines Bahnwärters erzählt, der, in zweiter Ehe lebend, bei religiös-dumpfer Gesinnung doch durch die Sinnlichkeit in Bann gehalten, über den durch Fahrlässigkeit der Frau verursachten Tod seines Söhnchens erster Ehe in Wahnsinn verfällt und in diesem seine Frau und deren Kind tötet. In mancher Hinsicht wird man an die knappe Weise Heinrichs von Kleist erinnert, doch könnte man auch an Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ denken, die Schwächen des modernen extremen Naturalismus sind vermieden. Das Milieu, das einsame Leben des Bahnwärters im Walde ist vortrefflich und nicht allzu minutiös geschildert, die Naturbilder namentlich sind von großer eigenartiger Schönheit. Auch ist die Charakteristik des Bahnwärters, so schwierig sie war, durchaus gelungen, der Mord gut motiviert — dargestellt wird er nicht, Hauptmann schreckte damals wohl noch vor dem Allzubrutalen zurück, auch ist ja das Dämonisch-Gewaltige nicht seine Domäne. Auch die rein psychologische Studie „der Apostel“, einen der modernen Christusnachahmer in dem Wechsel seiner Empfindungen während eines Tages darstellend (das

Modell war wohl Johannes Gutzeit), ist ganz vortrefflich gelungen. Ein bißchen „bewußt“ sind wohl auch diese Werke, man spürt den Künstler immer, aber die Kunst Hauptmanns ist doch eine echte, er kommt selbst da, wo er in den Dramen forciert, doch nie in die Lage, Kolophoniumblitze für wirkliche ausgeben zu müssen. Die beiden Studien sind jetzt in vierter Auflage erschienen — ich prophezeie ihnen ein längeres wahrhaftes Leben als den drei ersten Dramen.





Die Weber.

Den Dichter der „Weber" hat man Hauptmann bis zum Erscheinen der „Versunkenen Glocke" vorzugsweise genannt — ich glaube, er wird diesen Namen auch in der deutschen Litteraturgeschichte erhalten. Das erfolg- und schicksalreiche Drama, das Hauptmann die feste litterarische Stellung bei allen denen schuf, die nicht von vornherein zu seiner Partei gehörten, bei allen denen, die am Gedeihen der deutschen Dichtung warmen Anteil nehmen, erschien im Januar 1892 in zwei Ausgaben, eine ganz und eine weniger Dialekt, von denen die „hochdeutschere" als Uebertragung bezeichnet war. Aufrichtig gestanden, ich sehe mich bis zu einer ausdrücklichen Erklärung des Dichters genötigt, die Richtigkeit der Angabe, als ob das Stück im Dialekt entstanden und dann aus dem Dialekt ins Hochdeutsche übertragen worden sei, zu bezweifeln. Im Dialekt zuerst niedergeschrieben sein kann es ja immerhin, aber da ist eben beim Schaffen eine Uebersetzung in den Dialekt erfolgt; keinenfalls glaube ich, daß ein moderner Dichter noch im Dialekt, so gut er ihn auch beherrschen mag, zu produzieren im

Stande ist. Das Werk ist als „Schauspiel aus den vierziger Jahren“ charakterisiert und dem Vater des Dichters gewidmet. An ihn richtet sich folgende Zuschrift: „Wenn ich Dir, lieber Vater, dieses Drama zuschreibe, so geschieht es aus Gefühlen, die Du kennst, und die an dieser Stelle zu zerlegen, keine Nötigung besteht. Deine Erzählung vom Großvater, der in jüngeren Jahren, ein armer Weber, wie die geschilderten hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden, die, ob sie nun lebenskräftig, oder morsch im Innern sein mag, doch das Beste ist, was „ein armer Mann wie Hamlet ist“ zu geben hat. Dein Gerhart.“ Aus dieser Zuschrift ersehen wir also, wie dem Dichter der Stoff seines Dramas aufgegangen ist. Uebrigens hat auch der Weberaufstand des Jahres 1844, den Hauptmann darstellt, eine gleichzeitige eingehende Schilderung gefunden, die Hauptmann wohl gekannt und benutzt hat.

Ueber die Bühnenschicksale der „Weber“ will ich hier nicht näher berichten. Die Freie Bühne hat sie gebracht (26. Februar 1893), dann sind sie auch in Paris gegeben worden, aber eine öffentliche Aufführung wollten die Behörden lange nicht gestatten. Endlich im Jahre 1894 wurde sie doch erlaubt, und nun erfolgte am 25. September im Berliner „Deutschen Theater“ jene skandalöse Aufnahme des Dramas, die nicht diesem und seinem Dichter, aber dem betreffenden Berliner Publikum und damit einer bestimmten Klasse unserer Gesellschaft das Urteil sprach. Anstatt daß man das düstre Werk in schwerem Ernst, in lautlosem Schweigen, in tiefster Erschütterung an sich hätte vorübergehen lassen, wurden nach dem Ausdruck Adolf Sterns die Elendsbilder wie die Bilder rasender

Zerstörung mit tobendem Beifall, mit jauchzendem Entzücken begleitet. Man hat an die Aufführung von Beaumarchais' „Figaros Hochzeit" vom 27. April 1784 erinnert — nun, die französische Gesellschaft vor der großen Revolution war mit geringen Ausnahmen in dem Zustande glückseliger Blindheit; von jener Berliner kann man das nicht sagen, sie ist nur frech.

Statt einer ausführlichen Inhaltsangabe der „Weber" die übrigens kaum möglich ist, will ich lieber eine Schilderung der Zeitumstände und thatsächlichen Verhältnisse, die dem Stücke zu Grunde liegen, hierhersetzen, und zwar aus dem Werke „Aus der Franzosenzeit" von dem Schlesier Augustin Knötel (Leipzig 1896). Der Mann berichtete über diese Dinge aus eigener Anschauung. Es heißt da (S. 34 ff):

„Nach dem Tode Friedrichs des Großen (1786) hörte die landesväterliche Fürsorge für das Wohl des kleinen Mannes auf, und bald machten sich die Folgen bemerkbar; die bald ausbrechende Revolution in Frankreich wirkte trotz der Entfernung auch auf Schlesien ein; in den neunziger Jahren fanden im Gebirge Weberunruhen und in Breslau zwei nicht unbedeutende Krawalle statt, in denen die herrschende Unzufriedenheit zum Ausbruche kam. Der Verfall der alten Leineweberei, die eine gute, reine, dauerhafte Ware erzeugte und auf den Markt brachte, sowie die rettungslose Verarmung der Weberbevölkerung riß erst nach den Kriegen immer mehr ein, als die Fabrikanten anfingen, nach englichem Vorbilde den Maschinenbetrieb und die Baumwolle einzuführen. Da die Maschinen Menschenhände zum großen Teile entbehrlich machen, so gelang es ihnen durch Erzeugung von Arbeits-

losigkeit und infolge dessen durch übermäßige Herabdrückung der Löhne die Handweber in völlige Abhängigkeit vom Belieben des Brotgebers zu bringen und einen Zustand zu schaffen, der im Grunde genommen so gut wie eine dauernde Hungersnot ist. Die gänzliche Unterjochung der Weberbevölkerung in den Kreisen, wo sie am dichtesten beisammen saß, war das gemeinsame Werk der Fabrikanten, die eng zusammenhielten und, wie man heutzutage sagt, einen Ring bildeten, der die Löhne bestimmte. Wenn ein Weber seine Webe auf den Markt brachte und sie einem der in besonderen Ständen sitzenden Fabrikanten vorlegte, so besichtigte sie dieser, machte seine Bemerkungen und schrieb, wenn er nicht kaufen wollte, den Preis darauf, den er dafür geben würde. Damit war das Schicksal des Webers entschieden; denn wenn er zu einem zweiten, dritten, vierten ging, so gab keiner mehr, als der erste, meist der tonangebende Fabrikant, darauf geschrieben hatte. Auf diese Weise wurden die Arbeitslöhne so tief herabgedrückt, daß die Leute beim regsten Fleiß und der größten Genügsamkeit dabei nicht mehr bestehen konnten und immer tiefer ins Elend gerieten. Unehrlichkeit war die Folge davon. Sie unterschlugen vielfach einen Teil des ihnen gelieferten Garnes, ohne daß ihnen dies viel nützte.

Um noch größeren Vorteil zu haben, führten die Fabrikanten das englische Trucksystem ein, d. h. sie eröffneten Läden, wo alles mögliche, Brot, Zucker, Kaffee und andres bis zu den Kartoffeln herunter, zu haben war, und zwangen die von ihnen beschäftigten Weber, alles, was sie davon brauchten, bei ihnen zu kaufen. Ein Mittel, sich gegen diese unbarmherzige Ausbeutung ihrer Ar-

beitskraft zu wehren oder um Hilfe zu schreien, hatten die Unglücklichen nicht, weil damals in den Zeiten von 1815 bis 1840 bei der musterhaften regelmäßigen Verwaltung des Staates durch wohlgeschulte Beamte kein Mensch daran dachte, daß sich im Volksleben schreiende Uebelstände entwickeln könnten. Alles hatte damals seinen regelmäßigen Gang. An Klagen und öffentliche Beschwerdeführung war gar nicht zu denken; dafür, daß sie nicht laut wurden nnd die Behaglichkeit der Bessergestellten störten, sorgte die Zensur. Wer hätte sich da der Sache annehmen können, ohne als Störer des öffentlichen Friedens zur Ruhe verwiesen oder vielleicht hart bestraft zu werden? Das im Gebirge, im Reichenbacher Kreise und sonst herrschende Weberelend war in der ganzen Umgegend bekannt und fand bei vielen Mitleid. Ich weiß aus den vierziger Jahren, daß Weberkinder, Knaben und Mädchen, von da in ganzen Trupps in den benachbarten wohlhabenden Frankensteiner Kreis herüberkamen und bettelnd von Dorf zu Dorf zogen. „Gebt ihnen", sagten nicht wenige Landleute, „es sind Bielauer Weberkinder; sie haben zu Hause nichts zu essen und müssen sehen, wo sie etwas kriegen." Man speiste sie dann mit Brot, Milch, Kartoffeln und was man sonst hatte, und beherbergte sie über Nacht in den Scheunen. Andrerseits wurden viele Fabrikanten reich und manche sogar sehr reich, am reichsten die, die es am besten verstanden, die Löhne zu drücken. Die Namen waren bekannt und ihre Träger bitter gehaßt. Diese Fabrikanten waren der Regel nach aus den kleinen Fabrikanten, und diese weiter zurück aus den Webern selbst hervorgegangen — ein Umstand, der die Feindseligkeit verschärfte;

denn die verarmten, im Druck schmachtenden Weber kannten persönlich oder aus Erzählungen ihrer Eltern die Väter und Großväter dieser großen, sehr vornehm und protzenhaft auftretenden Fabrikanten, die durch Geiz, Hartherzigkeit und allerlei Ränke und Kniffe in die Höhe gekommen waren. Den Leuten wollte es nicht in den Kopf, daß meinethalb der Sohn des lahmen N. N., der ein arger Knauser und Drücker gewesen war, sich als großen Herrn aufspielte, große Fabrikgebäude errichtete, sich einen Palast baute, seinen Kindern Hauslehrer und Gouvernanten hielt und schöne Pferde, Karossen, Kutscher und Bedienten hatte, wie sonst nur Grafen und Barone. Man findet diese Beschwerden in der sogenannten Webermarseillaise ausgesprochen.

Ich habe einmal einer Einladung folgend von Breslau aus, wo ich damals studierte, einen Ausflug nach dem mir bereits bekannten Langenbielau gemacht und mich einige Tage dort aufgehalten. Das mehr als eine Meile lange Dorf, das damals bereits wohl 15—16000 Einwohner hatte und gegenwärtig, wenn ich nicht irre, daran ist, zur Stadt erhoben zu werden, fängt eine halbe Meile südöstlich von der Kreisstadt Reichenbach an und zieht sich dann zu beiden Seiten der breiten Straße in westlicher Richtung auf ganz ebenem Boden hin bis zum Gebirge, wo es sich in einer Thalschlucht festsetzend, zuletzt als Ober-Langenbielau endet. Der Ort hat zwei Kirchen, eine katholische und eine evangelische, und machte damals schon einen großstädtischen Eindruck. Das seitwärts im Gutsholze liegende große Haus des Grundbesitzers Grafen Sandrezky mit seinem hohen braunen Schindeldache stand sehr zurück gegen die zahlreichen

entlang der Straße liegenden neuen und schönen Villen und Gebäude der Fabrikanten; auch gab es hier stattliche Weinhäuser und ein großstädtisches Hotel, vielleicht auch mehrere. Zwischen den Besitzungen der Fabrikanten lagen dann vielfach Bauernhöfe, die denen in anderen Dörfern glichen, die Weber dagegen wohnten meist in benachbarten kleineren Dörfern und in den zerstreut im Gebirge liegenden Häuschen.

Durch Gerhart Hauptmanns Theaterstück „Die Weber“ ist Langenbielau — wenigstens für einige Zeit — weltbekannt geworden. Denn hier und in dem nahen, nur einen Feldweg entfernten, Langenbielau gleichlaufenden großen Fabrikdorfe Peterswaldau spielt das Stück. Mir, der ich doch in der Nähe zu Hause bin und Sprache und Sitte der Gegend sehr genau kenne, hat es großen Spaß gemacht, die Bielauer, die sozusagen eine eigne Nation sind, so genau abgeschildert zu sehen. Das Lokalkolorit ist lächerlich treu.

Der Gegenstand des Stückes ist der im Jahre 1844 in Peterswaldau und Langenbielau ausgebrochene Weberaufstand, in dem sich der lange genährte Groll und Haß der gedrückten Bevölkerung Luft machte. Denn mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. war eine neue Zeit angebrochen, wo die bureaukratische Herrschaft sofort von allen Seiten angegriffen wurde und sehr bald ihr Selbstvertrauen verlor. So kam auch bald die jammervolle Lage der schlesischen Weber zur öffentlichen Kenntnis, erweckte Mitleid mit ihnen und Unwillen über die Herzlosigkeit der Fabrikanten und gab Anlaß zu den heftigsten Angriffen gegen die Regierung, die diese Bevölkerung so lange Zeit der schrankenlosen Ausbeutung durch wenige

Menschen überlassen hatte, ohne sich um ihr Wohl und Wehe zu kümmern. Die Radikalen machten einen großen Lärm und nahmen sich der Sache an. Das Gedicht von Freiligrath, wo ein hungerndes Weberkind seine Not klagt und den Rübezahl um Hilfe anruft, entstand damals und kam in Aufnahme, und ein Düsseldorfer Maler (Hübner, wenn ich nicht irre) malte eine echt Hauptmannsche Szene: ein Fabrikherr wirft in seinem Komtoir mit protzenhafter Geringschätzung eine von armselig aussehenden Webern gebrachte Webe zurück, wobei ein Weib zusammengesunken am Boden die Hände ringt. Natürlich erfuhren die Weber von dem Mitleid, daß sie erweckten, und ebenso empfanden die Fabrikanten sehr bald den Druck des auf ihnen lastenden allgemeinen Unwillens; und manche von ihnen machten sich Luft in Aeußerungen, die die gereizte Stimmung nur noch gereizter machten. So kam die Gährung endlich zum Ausbruch.

Dieser Weberaufstand und der auf die Nachricht davon in Breslau erfolgte große Krawall ist mir in besonders frischer Erinnerung, weil ich diesen aus nächster Nähe mit angesehen habe. Ich war damals Student an der Universität in Breslau und erhielt die erste Nachricht von dem Aufstande durch meine Mutter, die gerade damals zum Besuche kam. Leute aus Reichenbach, sagte sie mir, hätten es in Heidersdorf — wo die Reichenbacherstraße in die Glatz-Breslauer einmündet — erzählt, in Peterswaldau und Langenbielau zerstöre man Fabriken und Maschinen ..... In Breslau sollte an diesem Tage ein hoher General eintreffen und am Abend ein großer Zapfenstreich stattfinden; dieser kam nicht zustande; da nun aber tausende von Menschen versammelt waren

und zum Unglück die ersten Nachrichten von dem Weberaufstande eingetroffen waren, erwachte die Lust am Skandal, und der Krawall ging los — ein regelrechter Judenkrawall, der von den auf die jüdischen Kleidermagazine erbitterten Schneidergesellen ausging, an dem sich aber auch Gesellen anderer Gewerke beteiligten. Der Schauplatz der Verwüstung war der alte vom Kaiser Karl IV. gestiftete Ghetto, die Karlsstraße, Antoniengasse, Goldne Radegasse, wo damals noch die meisten Juden beisammen wohnten. Ich besah mir am andern Vormittage den Schaden: thatsächlich war in den genannten Straßen bis zum dritten Stock hinauf schier kein Fenster ganz. Wie man mir erzählte, hatten die Kürassiere nicht in die Straße eindringen können, weil man ihre Pferde mit brennenden Fackeln scheu machte und über die Nasen schlug .... Das war der Schneiderkrawall von 1844. Die Zeit war sehr aufgeregt und aufgewühlt, und Breslau, wo die damals durch Ronge hervorgerufene deutsch-katholische Bewegung ihren Mittelpunkt hatte, einer der Hauptherenkessel, worin die Suppe von 1848 gebraut wurde. Es gab fortwährend Aufregungen; Politisches, Religiöses, Soziales, das sich heutzutage deutlich gesondert hat, war damals noch in einem und demselben Teige des Liberalismus zusammen gemischt. Der Weberaufstand und der Schneiderkrawall in Breslau hingen innerlich enge zusammen. Hier wie da war es eine Empörung der vom Maschinenbetriebe und dem Kapitale ausgebeuteten oder zur Ausbeutung bestimmten Volksmassen. Gleich von Anfang an hat die arbeitende Klasse in der viel produzierenden und Hände entbehrlich machenden Maschine ihren Todfeind gesehen,

und bei allen Revolutionen hat die Zerstörung der Maschinen eine Rolle gespielt. Natürlich hat dies dem Volke nichts genützt. Der Weberaufstand wurde bald zur Ruhe gebracht. Eine Kompagnie Infanterie aus Schweidnitz und eine andere aus Glatz waren sehr bald zur Stelle, und ein paar Salven Gewehrfeuer auf die ausgehungerten, ihr Jammerlied singenden Menschen genügten, um die Ordnung herzustellen. Was blieb ihnen übrig? wenn sie nicht ganz verhungern wollten, mußten sie demütig um Verzeihung und weitere Arbeit bitten und wieder in die Fabrik gehen oder ihre Handweben um den allerkläglichsten Lohn losschlagen. . . .

Seitdem ist die Sozialdemokratie entstanden und hat bei der in unsrer Zeit herrschenden geistigen Verworrenheit immer größere Stärke gewonnen, so daß sie bedrohlich ihr Haupt erheben kann. Der Reichenbacher und Neuröder Kreis ist jetzt einer der Hauptsitze der Sozialdemokratie und im Reichstage durch einen Sozialdemokraten vertreten".

Bei der Beurteilung des Dramas werde ich hin und wieder auf diese Darstellung zurückkommen müssen.

Die „Weber" zerfallen in fünf Akte. Das Personenverzeichnis ist nicht dem ganzen Werke, sondern jedem Akte einzeln beigegeben, wodurch schon angedeutet wird, daß ein jeder eine verhältnismäßig große Selbständigkeit hat. (Die Einteilung der Personen des ersten Aktes in eine Fabrikanten- und eine Webergruppe — bei 12 Personen, von denen nur 7 namentlich angeführt sind — ist wieder eine der Hauptmannschen Ueberflüssigkeiten, um nicht Mätzchen zu sagen.) Dennoch hat das Stück etwas wie eine Handlung. In dem ersten Akt, der die Ab-

lieferung der fertigen Weben in dem Komtoir des Fabrikanten Dreißiger (geschichtlich Zwanziger) zu Peterswaldau darstellt, ist zwar der Schilderung der Not der Weber und ihrer brutalen Behandlung durch das Personal des Fabrikanten sowie der Heuchelei des Fabrikanten selbst die Hauptsache, doch tritt schon hier in der Person und dem Gebahren des Webers Bäcker die Opposition gegen die Fabrikantenwirtschaft auf, die sich dann von Akt zu Akt bis zum wirklichen Aufstand steigert. Der zweite Akt, der sich der Zeitfolge nach unmittelbar an den ersten anschließt, macht uns mit den Verhältnissen der Familie Baumert zu Kaschbasch im Eulengebirge bekannt, die als typisch für alle Weberfamilien zu gelten hat — man ißt Hundefleisch als Leckerbissen, kann es aber des geschwächten Magens wegen nicht mehr vertragen —, jedoch auch hier wird die Schilderung der Zustände durch das Auftreten des entlassenen Soldaten Moritz Jäger, der aus der Kaserne die zum Aufstand nötige Lebenskraft mitgebracht hat, unterbrochen, zum erstenmal hören wir zum Schluß des Aktes das Weberlied, in dem die Not der Weber einen unbeholfenen, aber dennoch gewaltig packenden Ausdruck gefunden hat. Der dritte Akt erweitert den Schauplatz, wir werden in einen Kretscham nach Peterswaldau geführt und lernen die übrige Bevölkerung des Weberbezirks, Wirt und Handwerker, Förster und Bauer, selbst den Edelmann (dieser tritt jedoch nicht auf) und den fremden Reisenden kennen. Erst hierdurch sind wir im Stande die sozialen Verhältnisse der Weber, zum Teil auch ihre Stellung zur Welt draußen einigermaßen zu überschauen. Die Aufregung ist inzwischen gestiegen, schon ziehen die jün-

geren Weber, geführt von Bäcker und Moritz Jäger, singend und trinkend durch das Dorf, an den Fenstern des Fabrikanten vorbei, und setzen dem durch den Gendarm verkündeten Verbot des Polizeiverwalters, das Dreißigerlied zu singen, offnen Widerstand entgegen. Der vierte Akt führt uns in das Haus des Fabrikanten Dreißiger, wo eben der Pastor mit seiner Frau zu Besuch ist. Der Hauslehrer Dreißigers, Kandidat Weinhold wird, weil er die Weber teilweise entschuldigt, von seinem Herrn in brutaler Weise entlassen, aber schon naht durch die draußen demonstrierende Menge das Gericht. Als die Färbergesellen Dreißigers Moritz Jäger gefangen nehmen, und dieser dem Fabrikanten und dem inzwischen herzugeeilten Polizeiverwalter vorgeführt wird — er benimmt sich im Vertrauen auf die Hilfe seiner Genossen möglichst frech —, kommt der Aufstand in der That zum Ausbruch. Jäger wird auf dem Wege zum Gefängniß befreit, und es beginnt der Sturm auf Dreißigers Haus. Die Bewohner, auch Dreißiger selbst und sein verhaßter Expedient Pfeifer, vermögen sich noch im letzten Augenblick zu retten, aber das ganze Besitztum wird demoliert. Im letzten Akte erhalten wir nochmals die Schilderung einer Weberfamilie, der des alten Hilse zu Langenbielau, der, ein frommer, gottergebener Mann, von dem Aufstande nichts wissen will. Dieser hat inzwischen die größten Dimensionen angenommen, auch in Bielau wird alles zerstört, aber schon rückt Militär heran. Ein Schuß der Soldaten trifft den alten Hilse, der ruhig am Webstuhl sitzt, aber den Webern gelingt es, die Soldaten aus dem Dorfe herauszuschlagen. Mit diesem anscheinenden Sieg des Aufstandes schließt das Stück. Man sieht, vom Ende des

dritten Akts an geht die Handlung ziemlich ununterbrochen fort; nur die Einführung neuer Personen im letzten Akt könnte man für überflüssig, ja, störend erklären, indes wird durch die Schilderung der frommen Weberfamilie (die Schwiegertochter und dann auch der Sohn schließen sich jedoch dem Aufstande an) immerhin ein mächtiger und nicht unkünstlerischer Kontrast erzielt, es treten, wie unsere Modernen sagen, die alte und die neue Weltanschauung einander schroff gegenüber, und, wer will, kann den frommen Standpunkt, den no resistance-Standpunkt sogar als den höheren empfinden. Der Tod des alten Hilse wird dabei freilich doch als blinde Schicksalstücke angesehen werden müssen, er hat auch künstlerisch keinen andern Wert, als daß er eben zeigt, daß die Kugel trifft.

Eine Idee von dem Schauspiel giebt das Wenige, was ich über seinen Inhalt sagen konnte, wie ich schon im voraus bemerkte, in keiner Weise. Die Wirkung ist hier im Grunde gar nicht von der Handlung, die man notdürftig herausentwickeln kann, auch nicht von den Charakteren, unter denen kaum einer vollständig individuell wird, sondern durchaus von der Darstellung der Zustände, also vom Detail abhängig — die „Weber“ sind, um es kurz zu sagen, ein reines Milieudrama, ein Drama des Nebeneinander. Mit ihnen hat Hauptmann die seinem Talente und den Theorien des Naturalismus angemessene Form gefunden und zugleich ausgefüllt. Hier wird man nicht mehr an Ibsens scheinbar zwar einfache, in Wirklichkeit aber dennoch technisch raffinierte Dramen erinnert, eher an Zolas Romane mit ihrer verhältnismäßigen Breite und ihrer reinen, wenn auch vielfach brutalen Gegenständlich-

keit der Lebensdarstellung. Den „Germinal" möchte ich geradezu als das Patenwerk der „Weber" bezeichnen, doch ist das Verhältnis des deutschen Dramas zu dem französischen Roman*) bei weitem nicht so enge wie das früherer Dramen Hauptmanns zu ihren Patenstücken. Hat auch sicher die Atmosphäre beider Werke große Verwandtschaft, kommt es in beiden zum Aufstand, die „Weber" sind doch vollständig deutsch und wirken elementarer als „Germinal", schon weil die Not in ihnen viel schrecklicher auftritt. Will man ein ähnliches Verhältnis aus der Litteratur früherer Zeiten zum Vergleich herangezogen haben, so kann etwa das von Goethes „Werther" zu Rousseaus „Neuer Heloise" benutzt werden. Unzweifelhaft ist mit den „Webern" die Herrschaft des ausländischen Naturalismus in der deutschen Litteratur überwunden, der Naturalismus selber in eine neue Phase getreten, die ich als die des intimen Naturalismus dem brutalen gegenüber (die Art der Behandlung mildert eben auch die Brutalität des Stoffes in den „Webern") bezeichnen möchte, und man fühlt sich veranlaßt, diesem deutschen Naturalismus den Preis der Künstlerschaft vor dem ursprünglichen französischen zu erteilen. Damit soll jedoch die dichterische Persönlichkeit Hauptmanns nicht ohne weiteres über die Zolas gestellt werden, wie ich denn auch immer wieder daran erinnern muß, daß schon ein älterer deutscher Dichter, Jeremias Gotthelf die besten

*) Hier will ich auch den ersten (?) deutschen Weberroman, Robert Prutz' „Engelchen" (Leipzig 1851) anführen. Zu einer wirklichen Darstellung der Weberverhältnisse kommt es in diesem Werke freilich nicht, es enthält nur einige energische farbige Skizzen.

Wirkungen des angeblich vollständig neuen Naturalismus vorweggenommen hat.

Die „Weber“ bezeichnen also vor allem eine neue dramatische Form; dem alten Drama mit einem Helden und geschlossener dramatischer Handlung, das unter der Hand der neueren Franzosen und ihrer deutschen Nachfolger zum szenischen Effektstück entartet war, tritt das Milieudrama oder, wie ich deutsch, im Anschluß an die Gutzkowsche Theorie des sozialen Romans, sagen möchte, das Drama des Nebeneinander gegenüber. Man darf es nicht etwa als eine Erfindung Hauptmanns ansehen, poetische Formen erfindet man bekanntlich nicht, sie werden, aber Hauptmann hat es in den „Webern“ zuerst rein ausgebildet. Sein Ursprung läßt sich am besten aus dem ersten deutschen Sturm und Drang herleiten; schon die bereits öfter genannten Stücke Lenzens, „der Hofmeister“ und „die Soldaten“ sind wesentlich Milieudramen, freilich mit ihrem fortwährenden Wechsel des Schauplatzes viel zu unruhig und sprunghaft, als daß ein starker Eindruck der örtlichen Menschenatmosphäre erreicht würde, es wirkt mehr die Standesatmosphäre, die ja aber auch zum Milieu gehört. Durchaus an eine bestimmte Umgebung gebunden sind dann Maler Müllers dramatische Idyllen aus der Pfalz: „Ulrich von Koßheim“ (den ich nicht kenne), die „Schafschur“ und das „Nußkernen.“ Läßt man bei Hauptmanns Dramen auch noch die Akteinteilung weg, was man ja vielfach kann, so hat man eben die Form der Idyllen Maler Müllers, die auch in der Verwendung der Volkssprache, wenn auch nicht durchweg des Dialekts, für Hauptmann zum Teil vorbildlich hätten sein können. Bei unsern Klassikern

finden wir natürlich reine Milieudramen nicht, so starke Wirkungen auch beispielsweise in „Götz“ und „Kabale und Liebe“ vom Milieu ausgehen, aber die volkstümliche Dichtung, das volkstümliche Drama hält seit dem Sturm und Drang naturgemäß die breitere Ausmalung des Milieus fest — ich verweise auf Arnolds „Pfingstmontag“ (Straßburg 1816) und vor allem auf die viel zu wenig bekannten Darmstädter Lokalpossen „des Burschen Heimkehr“ und „der Datterich“ von Ernst Elias Niebergall (Darmstadt 1841). Der letzte Herausgeber dieser Stücke, Georg Fuchs, hat auf ihre ganz nahe Verwandschaft mit Hauptmanns Dramen hingewiesen, die sich nicht nur auf das Ueberwiegen des Milieus über die Handlung, sondern besonders auch auf die Behandlung der Sprache erstreckt, Niebergall hat nicht bloß, wie die übrigen Dialektdichter, die formellen Eigentümlichkeiten der Mundart berücksichtigt, sondern auch die psychologischen, die sich vorzüglich in der Satzbildung manifestieren, und ist also hier der direkte Vorläufer des Dichters der „Weber“, wie denn sein „Datterich“ auch geradezu das Vorbild des „Kollegen Crampton“ sein könnte. Selbst die ganz gewöhnlichen Volksstücke bis zu denen L'Arronges herab sind, wie ja schon vielfach ihre Einteilung in „Bilder“ andeutet, zum Teil Milieudramen. Von den Dichtern, die der großen (im Gegensatz zur volkstümlichen) Litteratur angehören, muß hier vor allem noch Grabbe erwähnt werden. Er liefert in seinen späteren historischen Dramen, besonders dem „Napoleon“, der „Hermannsschlacht“ und dem Fragment „Marius und Sulla“ formell wirklich schon etwas wie künstlerische Milieudramen, (wenn er auch die überragende Bedeutung seiner Helden noch festzuhalten

weiß), und hier und nirgendwo anders knüpfen die „Weber“ denn wohl direkt an. Wenn ich zum Schluß noch Georg Büchners „Danton“ und vor allem seinen „Wozzek“ und Otto Ludwigs „Erbförster“ nenne (Hebbel war eine viel zu dramatische Natur, als daß er, so sorgfältig er auch das Milieu behandelt, je zum Milieudrama hätte gelangen können), so haben wir eine ziemlich geschlossene Entwicklungsreihe vor uns, die jede Annahme, als ob Hauptmann seine neue Form gleichsam aus dem Aermel geschüttelt habe, ohne weiteres über den Haufen wirft.

Man hat die Form der „Weber“ und der späteren naturalistischen Dramen Hauptmanns geradezu als die Auflösung aller dramatischen nicht bloß, sondern aller dichterischen Form bezeichnet — ich bin keineswegs dieser Ansicht. Allerdings will der Naturalist seiner Theorie gemäß wie die Wirklichkeit selbst wirken, und seine Darstellung darf demgemäß im Grunde auch keine Zufälligkeit des wirklichen Lebens auslassen; dennoch nimmt auch er in praxi ohne weiteres eine Scheidung der darzustellenden Dinge vor, zwischen denen nämlich, die zu seinem Stoffe gehören, und denen, die dazu in keiner Beziehung stehen, obschon die in der Wirklichkeit doch ungetrennt vorliegen (neben den Webern wohnen auch Bauern in Langenbielau, aber ihr Leben wird nicht dargestellt). Er beobachtet ferner auch das Hauptgesetz aller Kunst, das die größtmögliche durch technische Mittel zu erreichende Stärke aller Illusion bildenden Elemente im Kunstwerk fordert, und damit eine ganze Reihe weiterer Kunstgesetze, wie das der Hervorhebung der charakteristischen Momente, der Verteilung von Licht und Schatten u. s. f. Nicht blos als Künstler, sondern schon als Mensch, als Indi-

viduum verleiht auch der Naturalist seinen Werken mit Naturnotwendigkeit Form, er wird nur nicht die überlieferte Form geradewegs benutzen, sondern jedesmal seinem Stoffe gemäß eine besondere Form zu finden suchen, die aber darum noch lange nicht außerhalb der Kunstgesetze steht, da diese ja doch nicht bloß etwas Ueberliefertes, sondern vor allem etwas von der Natur Gegebenes, einer bestimmten menschlichen Thätigkeit Entsprechendes sind. Weil der menschliche, der künstlerische Geist selber an feste Anschauungsformen gebunden ist, so werden auch alle Formen, in denen er schafft, eine innige Verwandtschaft behalten, die Anknüpfung an die Ueberlieferung wird also jederzeit möglich sein. Ich habe diese Anknüpfung für das Milieudrama Hauptmanns ja oben gegeben. Daß sich das Milieudrama zu dem alten Drama, ja, zu dem Begriff des Dramas, aus dem der Begriff Handlung dem Namen der Gattung gemäß unmöglich auszuscheiden ist (nur darf er nicht bloß äußerlich gefaßt werden), in einen Gegensatz stellt, leuchtet ohne weiteres ein, es ist nicht mehr eigentliches Drama, und so verspüre ich auch durchaus keine Neigung, es dem alten Drama, der historischen Hauptform der Tragödie beispielsweise, gleichzustellen, möchte es vielmehr nur als eine Nebenform, eine Zwischenform zwischen Drama und Roman angesehen wissen, die unter gewissen Zeitumständen und bei bestimmten Stoffen statt der Tragödie auftreten kann, diese aber nie ersetzt. Denn man darf auch die Lebenskraft der großen überlieferten Formen nicht unterschätzen, die Tragödie z. B. hat noch jedesmal, wenn Völker und Zeiten die ihr angemessenen Bedingungen schufen, ihre Auferstehung gefeiert und wird dies wahrscheinlich auch in Zukunft thun. Aber

eine zeitlich berechtigte Nebenform ist das Milieudrama wohl, berechtigter gewiß als das soziale Drama französisch-norwegischen Stils, das Hauptmann zuerst pflegte, und das mir immer als ein schlechtes Surrogat für die Tragödie erschienen ist. Auch das Milieudrama kann die vom echten Drama geforderte Darstellung menschlicher Grundverhältnisse nicht erreichen, aber es kann wenigstens wahrhaftes Leben zwanglos geben, während das sogenannte „Drama“ (Schauspiel) immer die Einschnürung des Lebens in die spanischen Stiefeln der Bühnentechnik oder, wie bei Ibsen, ein Spiel mit Menschen in künstlichem Rahmen bedeuten wird. Daraus folgt nun freilich wieder, daß das Milieudrama, eben weil es die Lebenszustände mit allem Drum und Dran giebt, nicht gut aufführbar, das geborne Lesedrama ist.

Einzelne Kritiker haben den „Webern“ Hauptmanns wenigstens im Einzelnen tragischen Wert zugestehen wollen, wenn sie auch nur das Tragische niederdrückender Art in ihnen fanden, aber ich glaube, daß man den Begriff des Tragischen hier garnicht anwenden darf. Denn das Tragische muß stets, wie mein Lieblingsästhetiker sagt, als ein von vornherein mit Notwendigkeit Bedingtes, als ein wie der Tod mit dem Leben selbst Gesetztes, garnicht zu Umgehendes auftreten, und diesen Eindruck hat man der Webernot, wie überhaupt aller sozialen Not gegenüber niemals, da ihr eben stets abzuhelfen ist. Aber wenn auch soziale Not nicht tragisch ist, so folgt daraus noch lange nicht, daß sie nicht dargestellt werden darf: Ganz gewiß kann den Dichter ihr gegenüber der Menschheit ganzer Jammer anpacken, und wenn er sich dann zur Darstellung gedrängt fühlt, so mag er wohl, wenn ihm

die Form des Romans, die ja eigentlich für die Schilderung des Zuständlichen da ist, nicht genügt, weil sie nicht unmittelbar genug wirkt, zur Form des Milieudramas greifen, die gerade für Darstellungen dieser Art, sei es mit, sei es ohne Tendenz, geeignet ist. Hauptmann hat dies gethan und bei vollständiger innerer und äußerer Wahrheit, ohne jede Forcirung, eine Kraft und Wucht der Darstellung entwickelt, die fast ohne gleichen in der deutschen Litteratur ist und ihren Eindruck niemals verfehlen wird.

In der That, ich halte die „Weber“ für ein einziges Werk. Wohl sind sie eng, weder die historische Entwicklung der Webernot noch die Stellung der Weber innerhalb der damaligen politischen und (weiteren) sozialen Verhältnisse hat Hauptmann in den Rahmen seiner Darstellung gezogen, wir brauchen etwas wie eine geschichtliche Einleitung zu dem Werk, wie ich sie oben aus Knötels Buch gegeben, wir empfangen nicht die von der Kunst geforderte, weil dem Gang der Geschichte entsprechende Aussicht auf die künftige Ausgleichung, die den Satz „die Weltgeschichte ist das Weltgericht“ zu seinem Recht kommen läßt und die einzige im Drama mögliche „Versöhnung“ ergiebt, wir werden geradezu brutal (wenn auch nicht künstlich) in die Atmosphäre des Weberelends hineingezwängt und scheiden von dem Stück mit der nämlichen Gedrücktheit, mit der wir darin eintreten. Shakespeare hat aber recht, wenn er nach Hamlets Tod den siegreichen Helden Fortinbras auftreten läßt, Hebbel weiß, was er thut, wenn er nach Mariamnes Ermordung die Weisen aus dem Morgenlande erscheinen, nach dem Untergang der im Grunde noch heidnischen Nibelungen das Christentum aufleuchten läßt. Die Geschichte der Menschheit ist

keine blutige Farce, ist wenigstens allen Großen der Menschheit nie als solche erschienen, die Welt geht weiter, wenn die Tragödie zu Ende ist, und muß weiter gehen. Auch wäre für die „Weber“ die größere Perspektive unschwer zu gewinnen gewesen, Knötel bemerkt sehr richtig, daß der Weberaufstand mit andern revolutionären Erschütterungen der Zeit zusammenhing und wie diese ein Vorspiel der Unruhen von 1848 war, und der Ausblick auf dieses Jahr hätte in der That etwas wie eine künstlerische Ausgleichung ergeben. Gewissermaßen kann man ja auch die heutige Sozialdemokratie, wie es Knötel gleichfalls thut, aus Verhältnissen, wie die in den „Webern“ geschilderten sind, entsprungen ansehen, und wenn auch die Prophezeiungen ex eventu (à la Wildenbruch) vom Uebel sind, überhaupt die ganzen Zustände der Weber zu lokal erscheinen, als daß ihnen ein weltgeschichtlicher Charakter zu verleihen gewesen wäre, ein echter Tragiker würde doch weiter gekommen sein als Hauptmann. Aber die Form des Milieudramas, so weit sie äußerlich erscheint, beschränkt eben doch immer, und dann sind wieder die Grenzen des Talents und der Persönlichkeit des Dichters in betracht zu ziehen: Nie hat er seine Stärke deutlicher offenbart als in den „Webern“, aber nie auch seine Einseitigkeit.

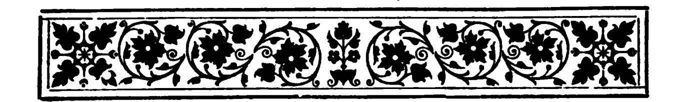
Dennoch, ich wiederhole es, sind die „Weber“ ein einziges Werk. Hier endlich, wo es sich weniger um die Handlung als das Milieu, weniger um ausgeführte Charaktere als um Charakter-, Volkstypen handelt, konnte Hauptmann seine eigenste Kunst entwickeln und that es in bewunderungswürdiger Weise. Wir haben in unserer Litteratur wenig so gute Darstellungen des Volkes wie in den „Webern“; höchstens einige Romane Jeremias

Gotthelfs und Otto Ludwigs Thüringer Erzählungen kommen in dieser Hinsicht noch etwas weiter als Hauptmann. Richtig ist ja freilich, daß der Eindruck des Dramas ein durchaus „niederwuchtender“ ist, daß alles das, was die lichtere Seite des Volkslebens bildet, und was bei Gotthelf wie bei Ludwig stets eine starke Vertretung findet, hier vollständig fehlt, alles in der Not gleichsam ertrinkt — dennoch kann man die Wahrheit und die Treue Hauptmanns in keiner Beziehung bezweifeln, nicht seine Darstellung ist einseitig, sondern die Verhältnisse boten eben nur eine Seite zur Darstellung. Gestehen wir dem Dichter das Recht zu, seinen Rahmen so zu wählen, wie er es gethan hat, so konnte die Darstellung nicht anders ausfallen, wie sie ausgefallen ist, ja, man wird in der durchaus düstern Darstellung noch immer manches entdecken, was auf die Unverwüstlichkeit der Menschheit auch in den völlig verkümmerten Gestalten der Weber hindeutet: ihre treue Anhänglichkeit aneinander, an den Boden ihrer Heimat, ihr unbeirrbares Gerechtigkeitsgefühl, daß sie über gewisse sehr mäßige Forderungen nicht hinausgehen läßt, u. a. m. Für die Erkenntnis der Volksseele und des ganzen Volkstums sind die „Weber“ ein geradezu unschätzbares Werk, immer und immer wieder wird vor allem der, der selber dem Volke entstammt, durch die Treue in allen Einzeldingen überrascht und erfreut, kaum ein Zug, in dem die Wahrheit und die Wahrscheinlichkeit auch nur um eine Linie überschritten wäre. Kurz, die „Weber“ gehören trotz ihrer Düsterkeit und Einseitigkeit, die, um es nochmals hervorzuheben, die Schuld der thatsächlichen Verhältnisse, nicht die des Dichters, höchstens die seines Talentes ist, zu den Werken

der deutschen Litteratur, die aus Heimat und Volkstum unmittelbar erwachsen und darum auch lebenskräftige Kunst sind. Gewiß, die Kunst hat so wenig die Erkenntnis der Volksseele zu fördern, wie sie soziale Fragen zu lösen hat, aber ebensowenig darf sie sich das Recht, alle menschlichen Lebensverhältnisse darzustellen, unbeschadet des Eindrucks, den sie dadurch hervorbringt, verkümmern lassen, und wo die Volksseele wirklich zu uns spricht, wo soziale Zustände, seien sie welcher Art, mit künstlerischen Mitteln wahr dargestellt sind, da ist auch ohne weiteres echte Kunst.

Wir haben gesehen, daß die ersten Dramen Hauptmanns Tendenzdramen waren, von einem starken Doktrinarismus ihres Verfassers erfüllt. Auch seine Neigung zur Tendenz hat Hauptmann mit den „Webern" nun überwunden; immer die Berechtigung des engen Rahmens vorausgesetzt, sind sie durchaus reine Darstellung, sogar die einem starken Subjektivismus stets anzumerkende Sympathie und Antipathie den eigenen Gestalten gegenüber fehlt, selbst die Gestalt des Fabrikanten Dreißiger wird man nicht leicht übertrieben zu nennen wagen. Daß man in Zeiten, wo Kapitalismus und Sozialismus im heftigsten Kampfe liegen, das Werk doch als Tendenzdrama auffaßte, sowohl hüben wie drüben, war freilich unvermeidlich, der gerechte Beurteiler aber wird dagegen stets protestieren müssen: Die „Weber" sind ein durchaus objektives geschichtliches Drama. Das hindert jedoch nicht, ihnen außer ihrer künstlerischen auch eine große soziale Bedeutung zuzugestehen: Außer dem künstlerischen macht jedes Kunstwerk selbstverständlich auch einen rein stofflichen oder, von der andern Seite gesehen, einen rein menschlichen Eindruck, künstlerische Objektivität solcher Art giebt

es nicht, daß jede unmittelbare Wirkung durch sie ausgeschlossen, das cum grano salis gleichsam für jedermann fortwährend mit gepredigt würde — alle wahre Kunst kommt aus dem Leben und geht auf das Leben, nicht freilich, um Kenntnis zu verbreiten, nicht, um moralisch zu wirken, aber doch, um durch innere Wahrheit zu ergreifen. Das thun denn auch die „Weber", und sie thun es in so gewaltiger Weise, daß ihre soziale Bedeutung für jetzt und wohl noch für lange Zeit feststeht: Ist vielleicht nie die Erdennot größer gewesen, als bei diesen schlesischen Webern, so hat auch solche Not nie eine so ergreifende Darstellung gefunden wie bei Hauptmann. Nicht bloß das deutsche Volk, die Menschheit hat alle Ursache, diese Darstellung nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, um die Wiederkehr ähnlicher Zustände zu verhüten. Durch die „Weber" wächst Hauptmann in der That unter die Weltdichter empor; weder Ibsen noch Zola, weder Tolstoy noch Dostojewsky, soweit sie nach meiner Ueberzeugung Hauptmann alle geistig überragen, haben ein ähnliches Werk zu schaffen vermocht; gerade durch ihre Beschränkung und Beschränktheit sind die „Weber" das Hauptstück der modernen sozialen Anklagelitteratur geworden und werden voraussichtlich eben so lange genannt werden wie Molières „Tartuffe" und Beaumarchais „Figaros Hochzeit", wie Schillers „Kabale und Liebe" und Gogols „Revisor", um nur einige jener Dichtungen zu nennen, die, so groß oder klein immer ihr dichterischer Wert sein mag, die herrschende Gesellschaft ihrer Zeit mitten ins Herz getroffen haben.



Kollege Crampton.

Sein fünftes Drama „Kollege Crampton" hat Hauptmann „Komödie" betitelt. Es erschien noch vor den „Webern" auf der Bühne und zwar zum ersten Mal im Deutschen Theater zu Berlin am 16. Januar 1892 mit Georg Engels in der Titelrolle, der sie geradezu meisterhaft verkörperte; das Buch trat im Oktober 1892 hervor. Die Einrichtung ist wie bei den früheren Dramen: Fünf Akte, keine Szeneneinteilung, lange Beschreibungen zu Anfang der Akte, Schilderung der Personen — aber dann finden sich hier weniger Zwischenbemerkungen, der Dialog muß sich selbst und das Nebenbei erklären. Die sehr einfache Handlung des Dramas wäre in wenigen Sätzen erschöpfend wiederzugeben, doch will ich etwas näher eingehen, um womöglich Farbe und Stimmung festzuhalten.

Professor Harry Crampton ist Lehrer an der Kunstakademie einer größeren schlesischen Stadt, also wohl Breslaus. Er ist Trinker — wir finden ihn in der ersten Szene des Stückes auf dem Divan seines Ateliers einen Rausch ausschlafend und erfahren aus dem nach-

folgenden Gespräch mit seinem Faktotum Löffler, daß er die Nacht nicht zu Hause gewesen ist. In dem Aktsaal neben dem Atelier sind bereits die Schüler Cramptons versammelt, aber man kann nicht anfangen, da das Modell fehlt. Löffler bringt einen Dienstmann, der sich weigert, sich auszuziehen, und im Aktsaal mit großer Heiterkeit empfangen wird. Inzwischen hat sich Crampton eine Zigarre angezündet und sich auch durch einen Trunk aus einer verborgen gehaltenen Flasche gestärkt; nun fordert er Löffler auf, Bier heranzuschaffen, aber es zeigt sich, daß der Professor keinen Kredit und das Faktotum kein Geld mehr hat, um es für seinen Herrn auszulegen. So soll ein Teppich verkauft werden. Aber Janetzki, der Pedell der Akademie, der dem Professor das Zeichenmaterial liefert, will den Teppich nicht forttragen lassen, wagt jedoch noch nicht, Crampton selbst entgegenzutreten. Dieser ist im Aktsaal gewesen und kommt jetzt mit Max Strähler, einem jungen Akademiker, der soeben relegiert worden ist, zurück. Er bedauert Strähler und läßt sich in satirischer Weise über die Akademie aus. Den jungen Mann zu trösten erweist sich jedoch als unnötig, „das bischen Kunst, was wir heutzutage in Deutschland haben", meint er, „macht mir nicht bange, damit kann ich schon konkurrieren." Der Pedell hat einen Brief gebracht, in dem Crampton angezeigt wird, daß der Herzog Friedrich August der Akademie einen Besuch machen wird; er liest ihn jetzt, und sofort steht für ihn fest, daß der Besuch ihm gilt. Ganz aufgeregt spricht er gierig dem Bier zu, das Löffler inzwischen herbeigebracht hat, renommiert mit seinem Verhältnis zum Herzog und entdeckt schließlich, daß Strähler der „Schüler" ist,

den er lange für sein unvollendetes Bild „Mephisto und der Schüler“ gesucht hat. Während er malt, kündet Löffler an, daß des Professors „Jüngste“, Gertrud komme — schleunigst werden die Spirituosen versteckt. Crampton fährt fort zu renommieren: „Wissen Sie Strähler, was Genelli sagte, als er den Carton sah? Es giebt nur zwei Menschen, die so eine Contour zeichnen: Sie, Crampton und ich.“ Während er sich dann wieder im Aktsaal aufhält, unterhalten sich Gertrud und Strähler; bald erzählt sie ihm von der großen Sorge die sie um ihren Vater trage. Strähler erklärt, daß er nicht zu denen gehöre, die den Professor „zu etwas veranlassen“, und bittet Gertrud, ihm gegenüber offen zu sein. Das Wiedereintreten des immer noch freudig erregten Vaters unterbricht das Gespräch.

Auch der zweite Akt spielt in Cramptons Atelier. Es ist der Tag des herzoglichen Besuchs. Max Strähler bringt seinen älteren Bruder Adolf herbei, daß er Crampton für die Anteilnahme an Max' Schicksal danke — was denn auch nach einem charakteristischen Mißverständnis vor sich geht. Nachdem Adolf verschwunden, nimmt Crampton, der in Frack und Glanzschuhen ist und einen Orden im Knopfloch trägt, wieder eine Herzstärkung zu sich und macht dunkle Andeutungen über seine Ehe („Wenn ein Künstler heiratet, so setzt er alles auf eine Karte und verliert meist alles, auch seine Kunst, bevor er dreie gezählt hat“). Zwei Kollegen, ein Bildhauer und ein Architekt, treten ein, Crampton schwärmt von einem zu gründenden St. Lukasklub der „vorgeschrittenen“ Elemente der Akademie, er will das „Nest“ zur Kunststadt machen, mit dem Herzog darüber reden. Daß er in diesem großen Moment einen Restaurationsinhaber,

für den er ein Firmenschild gemalt hat, fürchterlich abfahren läßt, begreift sich. Inzwischen hat der Herzog die Akademie betreten, Crampton hält eine Rede an seine Schüler über das Hoch auf den Herzog und begiebt sich auf seinen Posten im Aktsaal. Sehr bleich und verweint tritt da Gertrud auf und erzählt Strähler, daß zu Hause ein Brief des Direktors der Kunstakademie eingetroffen sei: der Professor werde wahrscheinlich seines Amtes enthoben werden, daß darauf die Mutter abgereist und die ganze Wohnung vom Hauswirt mit Beschlag belegt worden sei. Grinsend meldet dann der Pedell dem ungeduldigen Professor, daß der Herzog bereits wieder abgefahren sei, und nun bricht Crampton in Wut und Schmerz fürchterlich los — der Herzog war eben, wie er, ruhiger geworden, gesteht, seine letzte Hoffnung. Gertrud berichtet nun auch, daß die Mutter fort sei; da stellt Crampton seine Tochter in Strählers Schutz — sie soll der Mutter nachreisen, die sich zu ihren Eltern, reichen Adligen in Thüringen, begeben hat — und zieht mit Löffler ab.

Im dritten Akt werden wir in Strählers Wohnung geführt, lernen dessen Bruder Adolf und seine Schwester Agnes, eine junge Witwe, näher kennen und erfahren, daß Gertrud, statt nach Thüringen zu reisen, bei ihnen geblieben ist, und daß Max, obwohl er erst neunzehn Jahre alt ist, an eine Verlobung mit ihr denkt. Wo Crampton sich aufhält, weiß man nicht. Gertrud erzählt, daß sie einen Brief aus Thüringen bekommen habe, der von der Scheidung der Eltern handle und sie auffordere hinzukommen, sie will aber nicht, sie hält zum Vater: „Mama hat auch Schuld, Mama ist oft genug hart und

lieblos gewesen." Bis der Vater gefunden sei, bittet sie bei Strählers bleiben zu dürfen. — Zu diesen kommt dann Löffler, der Gertrud auf der Straße gesehen hat, um sich zu erkundigen, weshalb sie nicht abgereist sei. Er verrät des Professors Aufenthalt nicht, aber er willigt in eine Zusammenkunft mit Max. Dieser hat, wie wir darauf vernehmen, sich ein Atelier gemietet und richtet es mit Cramptons Sachen, die er aufkauft, ein. Sein Bruder hat daraus gemerkt, daß er mit Crampton zusammenleben und -arbeiten will, und führt ihm die sich dabei ergebenden Bedenken zu Gemüte. Max weiß aber, was er will: „Ich bürge für Crampton mit Haut und Haaren. Hör' die Leute reden, die seine Verhältnisse genau gekannt haben. Man hat ihn ausgenutzt, man hat ihn ausgesaugt. Weltunerfahren ist er, gutmütig, wohltrauend . . . Was er braucht, ist Ruhe." Auch über die Liebe Maxens zu Gertrud spricht man sich aus.

Der Verschwundene wohnt indessen in einem möblierten Zimmer bei dem Wirte, dem er schuldig war — dahin führt uns der vierte Akt. Mit Kartenspielen, Rauchen, Trinken, Lesen schlägt er seine Zeit tot. Die Kellnerin ist, wie Löffler zu Strähler bemerkt, vernarrt in den Mann und bringt ihm, was er will, der Wirt denkt eine Spekulation mit ihm zu machen: nachdem er zuerst auf die reichen Verwandten in Thüringen gerechnet, benutzt er ihn jetzt als Zugmittel und bringt ihn mit betrunkenen Spießbürgern zusammen, von denen uns zwei, Stubenmaler, die mit dem Professor eine Gesellschaft zur Ausmalung eines Tanzsalons bilden wollen, vorgeführt werden. Allen Verkehr mit der Welt lehnt Crampton aus Stolz und Scham ab, er will verschollen sein. Als

Strähler kommt, erkennt er seinen ehemaligen Schüler anfänglich garnicht wieder, entsinnt sich aber dann. Noch renommiert er mit seinen Verbindungen, will Strähler empfehlen; selbst der Tanzsaal muß herhalten, um große halbverrückte Ideen zu entwickeln. Als Strähler vorgiebt, er komme im Auftrag seiner Schwester, die von Crampton gemalt sein wolle, sagt er: „Ein Porträt, mein Freund, kostet sechshundert Thaler." Strähler ergreift die Gelegenheit, ihn so aus dem Wirtshause herauszulocken, und spricht dann von Gertrud, die sehnlichst wünsche, den Vater wiederzusehen. „Ich kann sie nicht brauchen", antwortet dieser, indem er zugleich verrät, wie sehr er sie liebt. Als sich die Stubenmaler nun wieder an ihn herandrängen, läßt er sie abfahren, überwirft sich auch mit dem Wirte und zieht aus, nachdem Löffler mit Strählers Geld bezahlt hat.

Der fünfte Akt bringt zuerst eine Liebesszene zwischen Gertrud und Max, stellt dann den Eindruck, den „sein" Atelier auf Crampton macht, dar und weiter die Art und Weise, wie man ihn dazu bringt, es zu übernehmen. Entscheidend wirkt Gertruds Erscheinen und die Nachricht von ihrer Verlobung mit Strähler. Von Rührung überwältigt, läuft Crampton umher: „Ich will dir was sagen. Nun hole der Teufel die Semmelwochen! Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis. Max heißt der Dummkopf, nun sagen Sie, Löffler. So'n dummer Kerl, so'n dummer Kerl."

Auch „College Crampton" ist wesentlich Milieudrama, doch steht ein Charakter, eben der Maler, in der Mitte des Ganzen, und das Milieu wird nicht um seiner selbst willen, sondern dieses Charakters wegen bis ins Einzelnste

ausgemalt. Man wird das Stück also am besten als naturalistisches Charaktergemälde bezeichnen und in ihm eine zweite Form des Dramas des Nebeneinander sehen, die sich zum eigentlichen Drama im ganzen genau so verhält wie die in den „Webern“ geschaffene, von dieser aber insofern abweicht, als hier nicht eine soziale, sondern eine psychologische Aufgabe gelöst wird, auf dem nämlichen Wege freilich, dem der sorgfältigsten Milieudarstellung. Wenn Hauptmann selbst das Stück als Komödie bezeichnet, so ist darauf wenig zu geben. Es ist vielleicht im Anschluß an Lenz geschehen, der seine Dramen auch alle Komödien nannte. Boshafte Menschen könnten auch an die französische comédie larmoyante erinnern, deren Art das Stück vor allem seines Schlusses wegen nicht gar zu fern steht. Aber Titelfragen sind in der Kunst stets ziemlich gleichgültig, und um mehr handelt es sich hier meiner Ansicht nach nicht. Wenn Berthold Litzmann in seinem Werke „Das deutsche Drama“ den „Kollegen Crampton“ als unerquicklichen Versuch, einen tieftragischen Konflikt komisch zu behandeln, auffaßt, so wüßte ich nicht, wodurch diese Auffassung zu rechtfertigen wäre. Ein so bewußter Poet Hauptmann auch ist, es ist dennoch thöricht anzunehmen, daß er sich die Aufgabe der komischen Behandlung eines tieftragischen Konflikts gestellt haben sollte, so „formell“ geht kein Dichter vor, immer reizt ihn zunächst die Darstellung eines Stückes Leben, und wir wissen in diesem Fall sogar, daß wir es mit einem Stück erlebten Lebens zu thun haben. Der tieftragische Konflikt ist ja auf dem Grunde des Dramas zu entdecken — aber wo ist die komische Behandlung? Mögen immerhin Einzelheiten des Stücks komisch oder barock

wirken, die Gesammtbehandlung ergiebt sich denn doch nicht aus der Absicht, eine bestimmte Wirkung zu erzielen, sondern eben auch aus dem Leben, aus der Atmosphäre, in der der Stoff eben liegt. So hoch ich die alten poetischen Formen als natürliche Organismen schätze, so sehr ich mich freue, wenn ein Werk meiner Anschauung von ihnen entspricht, so wenig liebe ich es, aus ihnen abgezogene Begriffe willkürlich auf Kunstwerke angewendet zu sehen, und nicht anders scheint mir hier Litzmann zu handeln, indem er ein Drama, das weder eine Tragödie noch eine Komödie ist, sondern eine neue Form darstellt, wenn auch nur eine Nebenform, auf sein Verhältnis zu den entgegengesetzten Begriffen tragisch und komisch prüft. Ohne Zweifel hat ihn die Bezeichnung „Komödie“ dazu verführt, aber die zum Teil auf Wagner zurückzuführende Manie unserer modernen Dichter, für jedes ihrer Werke eine ganz besondere Benennung (neben dem Haupttitel) zu suchen, ist doch bekannt genug und ganz augenscheinlich, daß auch Hauptmann, der uns nacheinander ein soziales Drama, eine Familienkatastrophe, ein Drama, ein Schauspiel aus den vierziger Jahren, eine Komödie u. s. f. gegeben, darunter leidet.

Die Entwicklung des naturalistischen Charaktergemäldes ist, wie die des sozialen Milieudramas, von den älteren Zeiten bis auf die Gegenwart zu verfolgen; beispielsweise gehört der schon genannte „Datterich“ hierher und auch Ludwigs „Erbförster“ wäre wohl am besten hier zu nennen. Ein Patenstück des „Kollegen Crampton“ wüßte ich nicht aufzuzeigen, doch ist jedenfalls der Mime Thienwiebel aus „Papa Hamlet“ hier heranzuziehen, der als Charakter wie in der Lebensstellung große Aehnlichkeit mit Crampton

hat, freilich in niedrigerer Sphäre lebt und nicht gerettet wird. Auch hatte vor Hauptmann bereits Richard Jaffé in seinem „Bild des Signorelli“ und zwar mit der Gestalt des Kunsthistorikers Professor Waede ein naturalistisches Charaktergemälde gegeben, freilich ein sehr gequältes innerhalb durchaus konventionell wirkender Verhältnisse. Hauptmann brauchte übrigens diesmal auch kein Patenstück, keine Suggestion oder Anregung der Phantasie: Er hat, wie schon angedeutet, den Kollegen Crampton unmittelbar nach dem Leben gezeichnet, der Professor hat existiert, existiert noch, und es ist dem Dichter in eingeweihten Kreisen vielfach zum Vorwurf gemacht worden, daß er da einen verräterischen englischen Namen wählte, wo ein beliebiger deutscher genau denselben Dienst gethan hätte — mit vollem Recht, denn das Recht des Dichters auf die Wirklichkeit geht nicht soweit, daß er Umstände künstlerisch gleichgültiger Natur, die nur die gemeine Neugierde erregen, in sein Werk aufnehmen dürfte.

Viel mehr als die „Weber“, die höchstens mit „Vor Sonnenaufgang“ eine leise Milieuverwandtschaft haben, hängt „Kollege Crampton“ mit den ersten Dramen des Dichters zusammen, Hauptmann nimmt hier nicht nur das Potatorenthema, sondern auch das Thema der unglücklichen Ehe, in der der Mann von der Frau nicht verstanden wird, wieder auf. Dr. Fritz Scholz und Professor Harry Crampton hätten sich, wenn sie zusammen kämen, gewiß viel zu sagen, und auch Johannes Vockerat würde das eine oder das andere Bemerkenswerte zu einer Unterhaltung dieser beiden über die Ehe beisteuern können. Gedanklich tiefer kommt Hauptmann auch hier nicht, aber die Notwendigkeit liegt auch nicht in dem Grade vor; der

Dichter hat jetzt seine Form gefunden, er läßt sich auf eine genauere Entwicklung der Eheverhältnisse wohlweislich nicht ein, motiviert überhaupt fast garnicht, sondern stellt seinen Charakter fast ganz für sich, aus dem ihn umgebenden allerengsten Milieu dar und erreicht so ein geschlossenes Bild. Wer die alte Form des Dramas für die einzig richtige hält, wird „Kollege Crampton" ohne weiteres verdammen, und ich bin allerdings auch der Ueberzeugung, daß die alte Weise, Charakter und Schicksal vor den Augen des Zuschauers werden zu lassen, der eigentlichen Aufgabe des Dramas, die kleine Welt in der großen mit ihr organisch verbunden und doch nicht in ihr ertrinkend darzustellen, eher gerecht wird — dennoch kann ich, wie gesagt, der Nebenform des Milieudramas eine bestimmte Berechtigung nicht abstreiten und muß auch ihre Anwendung auf Zustände rein psychologischer, ja, psychopathischer Art gelten lassen. Ist das soziale Milieudrama die — ich bitte um Verzeihung für das überkühne Wort — Verunmittelbarung des Romans, so das naturalistische Charaktergemälde die Verunmittelbarung der Novelle, die ja schon unter den Händen unserer großen Novellisten, wie z. B. Storms, so dramatisch (im Kern) geworden war, daß die Anwendung der dramatischen Form auf sie nur eine Frage der Zeit sein konnte. Man hat alle Dramen Ibsens dramatisierte Novellen genannt — Hauptmann ist sicher über Ibsen hinausgekommen, indem er nicht auf das Problem, sondern auf die Milieudarstellung, die bis zu einem hohen Grade dramatisch werden und einen Charakter — wenn auch nicht von innen heraus — bis ins feinste Detail zeichnen kann, das Hauptgewicht legte.

Das ist klar: Gegen die „Weber“ gehalten, ist „Kollege Crampton“ nur ein Werk von sehr beschränkter Bedeutung und steht auch im Einzelnen nicht durchweg auf deren Kunsthöhe. (Wie Litzmann dazu kommt, es als flüchtige Arbeit weniger Wochen zu charakterisieren — als ob der wahrhaft schaffende Dichter je flüchtig arbeitete und wenige Wochen strömender Produktionskraft nicht oft genug ein Meisterwerk ergeben hätten! — weiß ich nicht.) Aber den Erstlingsdramen ist das Stück insofern weit überlegen, als es uns anstatt mehr oder minder schwankender, abstrakter, von Doktrinen durchbeizter Gestalten einen wirklichen Menschen vorführt, für den wir Sympathie empfinden können. Einen Charakter „von innen heraus“ kann, wie ich bemerkte, die Milieudichtung nicht geben, auch haben wir Hauptmanns künstlerische Hauptschwäche so oft hervorgehoben, daß es sonderbar klingen würde, wenn es nun plötzlich hieße, es sei dem Dichter gelungen, aus seinem unendlich reichen Detail die Gesamtphysiognomie seines Helden absolut individuell hervorblicken zu lassen — nein, so gern ich einen Irrtum eingestehen würde, dazu fehlt noch immer manches, aber viel weiter als jemals früher ist Hauptmann unbedingt gekommen — wohl, weil er diesmal ganz direkt nach einem Modell arbeiten konnte. Crampton wird allenthalben Glauben und, wie ich schon sagte, auch Sympathie finden. Sympathie, das weiß ich recht wohl, giebt keinen ästhetischen Wertmaßstab ab, es kann mich eine Gestalt abstoßen und doch künstlerisch vortrefflich sein; immerhin ist der Schluß, daß eine Gestalt, die Sympathie erweckt, lebendig und wahr, außerdem mit einer Reihe menschlich liebenswürdiger Züge ausgestattet sei, in der Regel zu

ziehen. Das gilt denn auch vom Kollegen Crampton. Wir erfahren zwar nicht genau, wie er der Säufer geworden ist, der er ist, wir wissen auch nicht, was er als Talent eigentlich bedeutet, daß aber sehen wir doch, daß er ein herzensguter, von Haus aus vornehm gesinnter und dabei unglücklicher Mann ist, und so bedauern wir ihn von ganzem Herzen. Die Künstler- und Kneipen-Atmosphäre, in der Crampton lebt, ihren eigentümlichen Humor hat Hauptmann in vorzüglicher Weise getroffen, besonders der Ton, in dem man spricht, ist durchaus echt, dabei ist aber auch die feinere psychologische Arbeit, wenigstens soweit sie Crampton selbst betrifft, nicht vernachlässigt. Alle Trinkersymptome, der rasche Wechsel der Stimmung von der an Größenwahn herranreichenden Ueberhebung bis zur jämmerlichsten Niedergeschlagenheit, die ewige Selbstbelügung, die völlige Unfähigkeit, die Dinge in ihrem wahren Lichte zu sehen, die Gedächtnisschwäche u. s. w. sind ausgezeichnet dargestellt und vereinigen sich mit den Eigenschaften, die Crampton als Mensch und Künstler hat, auf die natürlichste Weise. Nur hier und da einmal greift Hauptmann zu Uebertreibungen, um die Wirkung ins Drastische zu steigern, so, wenn er den Professor ein Wirtshausschild malen läßt, oder, wenn die Stubenmaler ihm mit Freibier kommen, aber man bemerke wohl, daß er da nicht eigentlich das Charakterbild seines Helden, nur die Wirklichkeit ein wenig fälscht. Viel weniger als Crampton selbst sind die übrigen Personen des Dramas gelungen. Max Strähler ist doch so verdammt grün und so eingebildet dazu, daß man ihm die Energie, die er zur Rettung des Professors aufwendet, garnicht recht zutrauen möchte, doch darf man freilich den

Enthusiasmus der Jugend nicht unterschätzen, und dann hat er ja das große Portemonnaie, das allerdings in früheren Zeiten als dramatisches Lösemittel nie besonders hoch im Wert gestanden hat. Sein Bruder Adolf erscheint mir albern — woher seine Sammlung das ihr von Hauptmann nachgerühmte stark individuelle Gepräge bei gutem Geschmack haben soll (die ganze Zwischenbemerkung darüber ist überhaupt rein überflüssig), bleibt nach dem, was wir von dem Manne selbst sehen und hören, völlig dunkel. Besonders ist mir die große Szene zwischen den beiden Brüdern mit ihrem gemachten Humor und ihrem — ja, es muß heraus — Commisjargon unverdaulich. Möglich ist es jedoch, daß es einmal eine Zeit gegeben hat, wo der zwischen den Brüdern herrschende Ton Mode war, und daß Hauptmann nach dieser Mode gearbeitet hat. So etwas veraltet aber so schnell, daß es auch dem Naturalismus nicht zu raten ist, sich damit einzulassen. Die Schwester der beiden Strähler bleibt sehr blaß, Gertrud ist ein gutes Kind, erhebt sich aber nur wenig über den hergebrachten Backfisch besserer Sorte, ja, gerät in der wenig lobenswerten Liebesszene sogar in die Region der Backfische der gewöhnlichen Art. Ueberhaupt Hauptmanns Liebesszenen! Ich finde immer wieder, daß sie nie recht gelingen, so auch diese nicht, in die der Dichter glücklich das Mätzchen vom Zusammensterben, das natürlich die Jugendlichkeit des Paares charakterisieren soll, hineingebracht hat. — Ausgezeichnet wie immer bei Hauptmann sind die beiden Volksfiguren des Stückes, das Faktotum Löffler und der Pedell Janetzki; mit drei Strichen ist der letztere in frappierender Wahrheit hingestellt. Wie die ersten Stücke Hauptmanns hat auch dieses wieder ein lit-

terarisches Entrefilet — ich setze die Stelle her, da sie wohl für die litterarische „Bildung" des Dichters charakteristisch ist: „Ihr lest zu wenig, Ihr jungen Künstler", schilt Crampton auf zwei seiner Schüler, „Ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte. Ihr wißt von Gott und der Welt nichts. Kennen Sie Swift? Nein. Kennen Sie Smollett, kennen Sie Thakeray, kennen Sie Dickens? Wissen Sie, daß ein Mann Namens Byron einen Kain geschrieben hat? Kennen Sie E. T. A. Hoffmann? Ihr seid Ignoranten schlimmster Sorte." Lauter spleenige Engländer und der verrückte E. T. A. Hoffmann — konnte da die Poesie Gerhart Hauptmanns anders ausfallen? Ich mache sämtliche deutsche Litteraturweisen auf diese hochwichtige Stelle nachdrücklichst aufmerksam, hier und nirgends anders steckt der Schlüssel zum Verständnis Hauptmanns — für sie und ihresgleichen.

Und nun bleibt noch eine nicht unwichtige Frage, für viele Leute die allerwichtigste in Bezug auf das Stück zu beantworten übrig: Crampton wird gerettet — ist diese Rettung aber wirklich noch möglich, ist sie nicht wieder dichterische Willkür wie der Untergang Helenens in „Vor Sonnenaufgang", die Rettung Wilhelms im „Friedensfest"? Gar so leicht ist die Antwort nicht zu geben, wohl nicht einmal für den Mediziner, der die geschilderten Symptome des Alkoholismus in ihrer „Tragweite" genau würdigen kann, um danach die Möglichkeit der Wiederherstellung zu ermessen. Meiner Meinung nach ist die logische Möglichkeit, daß, wie Max Strähler meint, die Ruhe Crampton retten wird, nicht gerade zu bestreiten, aber da bei einem Drama nicht die logische Erwägung des Zuschauers, sondern der Gesammteindruck

entscheidet und ganz ohne Zweifel die Momente, in denen der Trinker Crampton dargestellt wird, an Eindringlichkeit alle übrigen des Stücks bei weitem überwiegen, so ist die Rettung ästhetisch nicht zu halten. Man läßt sich den günstigen Ausgang aus Sympathie für Crampton gefallen, aber überzeugt von ihm ist man nicht, dem Dichter hat's so beliebt, sagt man sich. Immerhin tritt im „Kollegen Crampton" die Willkür des Dichters lange nicht so peinlich hervor wie in früheren Stücken, schadet auch dem Kunstwerk bei weitem nicht in dem Maße — wir haben es hier eben mit einem reinen Milieudrama zu thun, und ob der Mann gerettet wird oder nicht, der Vortrefflichkeit des Charaktergemäldes thut keiner der etwa möglichen Ausgänge Eintrag. Anders stände es, wenn Hauptmann hier ein wirkliches bürgerliches Trauerspiel gegeben hätte, wozu — insoweit hat Litzmann recht — ein Keim vorhanden ist. Aber man beurteilt die Kunstwerke nicht nach den Keimen, die in ihnen stecken, sondern nach dem, was sie sind.

Wie zu den „Webern" konnte man Hauptmann auch zum „Kollegen Crampton" Glück wünschen. Steht dieses Stück auch den Sturm- und Drangdramen wieder näher als die „Weber", insofern es mit ihnen im Problem und in der Führung der Handlung Verwandtschaft zeigt, so tritt hier doch eine um vieles sicherere menschliche Unterlage, möchte ich sagen, eine größere psychologische Kunst zu Tage als in ihnen, zum ersten Mal gelingt Hauptmann ein allseitiger Charakter, ohne daß er zu forcieren brauchte. Daher erklärt sich denn auch wohl der ziemlich beträchtliche Bühnenerfolg des Stückes. Die Weltlitteratur geht dies vortreffliche Gemälde eines verbummelten

Malers zwar nichts an, aber die deutsche Litteratur wird in ihm wahrscheinlich immer eine gute Leistung berechtigten Naturalismus' sehen. Unsere Kunstphilister alten Stils freilich haben dies Stück ganz einfach mit den früheren Werken Hauptmanns zusammen- und zu den Schauerprodukten geworfen. „Wozu dies ganze Gemälde eines charakterlosen, selbstsüchtigen, nicht einmal gutmütigen, geschweige denn edlen (!) Professors?" schreibt einer von ihnen. „Man hat fast das Gefühl der Uebelkeit, wenn mann vom Verfasser durch diese Galerie widerlicher Szenen, in denen sich nur wenige Lichtpunkte finden, geschleppt wird." Ja, ja, schön ist das Saufen nicht, aber es kommt vor.





Der Biberpelz.

Die Diebskomödie „Der Biberpelz“, Hauptmanns sechstes Drama, wurde am 21. September 1893 auf dem Deutschen Theater in Berlin zum ersten Mal gegeben und erzielte keinen vollen Erfolg. Die Buchausgabe erschien ziemlich gleichzeitig. Die Neigung unserer Modernen, ihren Werken möglichst bezeichnende Unter- (Gattungs-) Titel zu geben — „Aufgepaßt, meine Herren, es kommt etwas Besonderes!“ — habe ich bereits getadelt; im übrigen trägt der „Biberpelz“ die Bezeichnung „Komödie“ mit Recht. Aeußerlich sieht das vieraktige Stück wie alle bisherigen Dramen Hauptmanns aus; auffallend ist nur die Zeitangabe: Septennatskampf. Da steckt nicht gerade ein Mätzchen dahinter, aber für unsere Nachkommen, ja, vielleicht schon in zehn Jahren wird der Zweck dieser Angabe ziemlich undurchsichtig sein. Ich wette, daß schon jetzt nur noch wenige Leser des Stückes sich entsinnen, daß der Septennatskampf 1887 stattfand. Das Drama spielt „irgendwo um Berlin“. Eine eigentliche Handlung hat es nicht, ist wieder nur Milieudrama wie seine beiden Vorgänger.

Frau Wolff, die Gattin eines Schiffszimmermanns in einem Orte an der Spree bei Berlin, nebenbei auch Waschfrau, findet, als sie eines Abends spät mit einem gewilderten Rehbock heimkehrt, ihre ältere Tochter Leontine vor, die ihrem Dienstherrn, dem Rentier Krüger in demselben Dorfe, aus dem Dienst gelaufen ist, weil sie nach halb zehn Uhr abends noch zwei Meter Holz in den Stall schleppen sollte. Da Frau Wolff gerade Holz braucht, fährt sie mit ihrem Mann die beiden Kubikmeter nächtlicherweile zu ihrer eigenen Behausung. Krüger meldet den Diebstahl am andern Morgen bei dem Amtsvorsteher von Wehrhahn an, findet aber bei diesem grobe Behandlung und wenig Interesse für die Sache, da er einen dem Amtsvorsteher auf die Verläumdung des Schriftstellers Motes hin politisch verdächtig erscheinenden Doktor Fleischer bei sich wohnen hat und selbst für einen Demokraten gehalten wird. Wehrhahn, erst seit einigen Monaten Amtsvorsteher, sieht nämlich die Aufgabe, seinen Bezirk politisch zu mustern und zu säubern, als seinen eigentlichen Beruf an. Zufällig wäscht an dem Tage die Wolff bei der Frau Amtsvorsteher, und als sie herbeigerufen wird, da Krüger ihre fortgelaufene Tochter verantwortlich machen will, giebt es eine niedliche Katzbalgerei auf dem Amte. Die Diebstahlssache wird nicht einmal protokolliert, Krüger, der dem Amtsvorsteher gehörig die Wahrheit sagt, zu schriftlicher Anzeige aufgefordert. Das ist so ziemlich der Inhalt der beiden ersten Akte. Zwischen dem zweiten und dritten findet bei Krüger ein neuer Diebstahl statt, es wird ihm ein wertvoller Biberpelz, entwendet, von dem schon im ersten Akte die Rede gewesen ist, da sich ihn der Schiffer Wulckow, der Abnehmer

des gestohlenen Wildprets der Frau Wolff, gewünscht, ja, sozusagen für sechzig Thaler direkt bestellt hat. Wie der Diebstahl möglich wurde, erfahren wir nun zwar im dritten Akte nicht, wohl aber, daß die Wolffen das Stück gemacht hat. Dr. Fleischer, der sich mit seinem Söhnchen von der jüngeren Tochter der Wolffen, Adelheid, Kahn fahren läßt, dann Krüger selbst, der kommt, um sich mit Frau Wolff auszusöhnen, teilen dieser den neuen Diebstahl mit, Krüger dabei mit einem Knüppel des ihm gestohlenen Holzes durch die Luft fahrend. Im vierten Akt kommt die neue Sache vors Amt, aber der Amtsvorsteher, dem durch Motes von einer angeblichen Majestätsbeleidigung des Doktors Fleischer berichtet worden ist, hat nur Gedanken für diese Angelegenheit, nimmt ein angebliches Fundstück Adelheids, eine Weste Krügers, das den Verdacht nach Berlin lenken soll, kaum an und verlacht eine Anzeige Fleischers, der bei jener Kahnfahrt einen Schiffer mit einem Biberpelz bekleidet gesehen hat, als ihn eben dieser Schiffer, Wulckow, der eine Geburt anzumelden kommt, versichert, viele Schiffer hätten Biberpelze. Die sich hier ergebende Situation ist geradezu einzig: Die Diebin ist da, der Hehler und jetzige Besitzer des Pelzes ist da, ein Zeuge, der den Pelz gesehen hat, ist da, ebenso der Bestohlene, der das angebliche Fundstück ganz richtig beurteilt und auf eine daran befindliche Schrift aufmerksam macht, ohne freilich die Wolffen in Verdacht zu haben — der Amtsvorsteher aber ist und bleibt blind: er hält der Diebin eine Lobrede als einer braven und ehrlichen Frau und erklärt den harmlosen Dr. Fleischer für einen lebensgefährlichen Kerl. Damit bricht das Stück jäh ab.

Auf alle Fälle ist der „Biberpelz“ das naturalistischste, wenn man will, das formloseste aller Hauptmannschen Dramen. Während die drei ersten noch die zugeschliffene Form der Ibsenschen Stücke haben — sie ist freilich unter naturalistischem Detail hier und da versteckt —, während die „Weber“ wenigstens mit jedem Akte ein geschlossenes Bild und daneben doch eine Steigerung bis zum Schlusse aufweisen, „Kollege Crampton“ gar eine, wenn auch sehr einfache, doch konsequent entwickelte Handlung hat, besteht der „Biberpelz“ in der That aus einer Reihe scheinbar zusammenhangsloser Szenen, in denen über die beiden Diebstähle und manches andere geredet wird. Es herrscht ein scheinbar ganz zufälliges Kommen und Gehen der Personen, alles ist absolut der Wirklichkeit gemäß, nirgends merkt man den Zwang des Bühnenstücks. Natürlich ist aber doch künstlerische Berechnung da, der Dichter hat nicht etwa nur das wirkliche Leben abkonterfeit, sondern sehr feine Wirkungen erstrebt — seine Absicht ging jedoch nicht auf eine fesselnde Handlung, sondern zunächst nur auf äußerste Treue des Milieus und damit verbundene ungezwungene Charakterkomik. Und da hat er in der That Großes geleistet.

Das Patenstück dieser Diebskomödie ist ganz ohne Zweifel Kleists „Zerbrochener Krug“. Wie diesem Meisterwerk des realistischen Lustspiels der Deutschen die ganz einzige Idee zu Grunde liegt, daß der Richter zugleich der Verbrecher ist und sich nun durch die Art und Weise, wie er gerade diesen Prozeß entscheidet, vor seinem Obern über seine Befähigung, sein Amt noch länger zu bekleiden, legitimiren soll, wodurch gewissermaßen der ganze Weltlauf ironisiert wird, so beruht der „Biber-

pelz" auf der jedenfalls auch originellen, wenn auch nicht so komischen Idee, den Dieb durch die Obrigkeit als den ehrenwerten Zeugen, den ehrenwerten Zeugen als den Verbrecher hinstellen zu lassen, freilich nur von einem sehr beschränkten Kopfe. Auch dies ist Ironisierung des Weltlaufs, die sich allerdings hier nicht ungezwungen ergiebt, sondern bewußt erstrebt wird. Aber von der Idee abgesehen, auch die künstlerische Atmosphäre beider Stücke hat manches Verwandte, in beiden ist das, was man früher „Niederländerei" nannte (daß der „Zerbrochene Krug" in den Niederlanden spielte, ist dabei nebensächlich), und was sich doch nicht durch unser modernes Wort „Milieudarstellung" vollständig wiedergeben läßt, da diesem der der Niederländerei eigentümliche Nebenbegriff des Behagens abgeht. Sicherlich, Hauptmanns Diebskomödie entströmt der Hauch des Behagens in starkem Grade, der Dichter, obschon er ironisiert, tritt doch nicht als reiner Satiriker auf, steht, wie es alle echte Komödie erfordert, als Persönlichkeit über seinem Stoff, ist aber als Künstler mit ganzer Seele dabei. Wir Deutschen haben stets eine besondere Vorliebe für die Diebskomik gehabt — ich brauche nur an die köstlich erzählten Streiche des Zundelheiner und Zundelfrieder in Hebels „Schatzkästlein" zu erinnern; Hauptmann fußt also mit seinem Stück auf echt deutsch volkstümlicher Grundlage, und man darf die guten Professoren, die in ihm „ein unerquickliches Gemälde des Triumphs der Lumperei und Gemeinheit" sehen, von ganzem Herzen auslachen. Er gelangt aber auch in die Region echten Humors, eben darum, weil seiner Darstellung das Behagen nicht abgeht, weil er aus der Fülle heraus arbeitet. Wenn er auch

die wundervolle, geradezu geniale Form Kleists bei weitem nicht erreicht, immerhin darf man die Schöpfung des „Biberpelzes“ als ein Fortwandeln auf der von Kleist eingeschlagenen Bahn bezeichnen, ja die Zuversicht aussprechen, daß er ein wichtiges Glied in der Entwicklung der germanischen Volkskomödie, die man etwa mit Holberg beginnen kann (doch gehören zahlreiche Gestalten Shakespeares auch hierher), bildet. Von diesem Standpunkt aus hätte eine vernünftige Kritik das Werk sofort auffassen und dem Dichter zu rüstigem Vorwärtsschreiten auf seinem Wege ermuntern sollen, anstatt es lächerlicherweise als Satire auf das Beamtentum anzusehen und es als solche je nach dem politischen Standpunkte zu loben oder zu verdammen. Thöricht genug war es auch, wenn es die Freunde Hauptmanns diesmal nicht unter dem Vergleich mit Aristophanes thaten, wobei ihnen gleichfalls die politische Bedeutung des Stücks vorschweben mochte — seine Stärke steckt ganz wo anders als in dem Aristophaneischen.

Sind die „Weber“ wesentlich soziales Milieudrama, ist „Kollege Crampton“ Charaktergemälde, so ist der „Biberpelz“ beides zugleich, wie wir deutsch ganz hübsch sagen können, Sitten- und Charakterstück. „Der Kernpunkt des Vorgangs wie der Charakterschilderung ist“, wie Adolf Stern hervorhebt, „die Geschicklichkeit der Lügenkunst, mit der die Waschfrau Wolff ihre eigene verehrliche Familie lenkt und die Welt um sich her, den wohlweisen Herrn Amtsvorsteher an der Spitze, betrügt. In der Figur dieser Verbrecherin“, fährt Stern fort, „mit Berliner „Bildung“ und Berliner Selbstgefühl hat der Dichter die Einheit für die auseinanderklaffenden Genrebilder

seiner Komödie gefunden. Sehr charakteristisch ist, daß sie, die jedermann nach dem Munde redet, in jedermanns Vertrauen steht und jedermanns Vertrauen mißbraucht, zwar nicht die leiseste Regung eines sittlichen Gefühls, aber das Bedürfnis der Selbstbelügung besitzt. Es ist ihr vollkommen Ernst damit, daß sie mit derselben Hand, die eben das Geld für den gestohlenen Biberpelz gezählt hat, ihrer naseweisen Tochter eine Ohrfeige verabreicht: „Wir sein keene Diebe“ und ihr zuruft: „Lerne du mir ja deine Bibelspriche. Ich komme nachher und iberheere dich.“ Und nichts ist bezeichnender, als daß sie, die Schlaue, mit allen Wassern Gewaschene, die Prahlsucht nicht überwinden kann, so daß wirklich die ganze bis zum Unwahrscheinlichen gehende Kurzsichtigkeit der Mitmenschen dazu gehört, um keinen Verdacht zu fassen.“ Dazu ist freilich noch einiges zu bemerken. Zunächst, die Wolffen ist keine Berlinerin, sondern stammt ihrem Dialekt nach aus Schlesien, aber es mag ihr die Berliner Schule in der That den letzten Schliff gegeben haben. Sittliches Gefühl hat sie nicht, aber mit der Selbstbelügung erklärt man ihr Wesen und ihre Handlungsweise doch nicht völlig: Der Wolff wohnt auf alle Fälle ein kolossaler Respekt vor dem Schein, der in der Welt alles gilt, vor dem Schein der Bildung, dem Schein des guten Namens u. s. w. inne, und diese Ehrfurcht vor dem Schein bestimmt sie in ihrem Thun und Lassen. Man kann bei ihr beinahe von einer Weltanschauung reden, nach der man im Geheimen alles, auch das Schlimmste thun darf, wenn nur der Schein gewahrt bleibt, der gute Name nicht leidet, und eben das macht sie zu der in ihrer Art großartigen typischen Gestalt und verleiht dem ganzen

Stücke die tiefe Ironie, was das bischen Satire niemals könnte. Glücklicherweise hat sich auch der Dichter diesmal enthalten, die von der Wolffen vertretene Weltanschauung, die ja im Grunde schon die des Reinecke Fuchs ist und in der Welt schwerlich je aussterben wird, dogmatisch verkünden zu lassen; die Wolff ist eine absolut lebensvolle Gestalt, keine komische Figur, und wirkt als solche durchaus humoristisch. So ist der künstlerische Kern dieses Stückes gesund, und daher trägt es die Bürgschaft der Dauer in sich. Oft genug schon habe ich von der Unfähigkeit Hauptmanns, seine brillanten Einzelzüge zu einer Gesamtphysiognomie zu vereinigen, gesprochen und sie auf den Mangel großer Anschauung zurückgeführt; bereits beim Kollegen Crampton mußte ich jedoch in dieser Hinsicht einen bedeutenden, unzweifelhaft durch das Vorhandensein eines Modells, aber doch auch durch unermüdliche künstlerische Arbeit zu erklärenden Fortschritt verzeichnen; hier ist er noch größer und zwar, wie ich glaube, weil Hauptmann auf dem Boden des Volkstums nun wirklich feststeht. Ganz gewiß, man kann ihm einige kleine Uebertreibungen auch hier nachweisen; beispielsweise renommiert die Wolffen ein wenig zu sehr mit der Bildung, da sie doch sicher klug genug ist, den Raum, der ihre „Papa“ und Mama“ sagenden und Gutnachtküsse verabreichenden Töchter von wirklich Gebildeten trennt, richtig abzuschätzen, aber im Ganzen läßt sich an der Ausmeißelung dieser Gestalt nichts aussetzen, stets befindet sich die edle Waschfrau auf der Höhe der Situation, ob sie nun ihren schlafmützigen Mann durch eine wunderschöne Scheinlogik und Schnaps zu einer That aufrüttelt, ob sie mit einem ihrer Hehler ein Geschäft macht, ob sie

ihre Töchler erzieht, sich in gemachter Erregung mit dem Dienstherrn ihrer Tochter herumzankt, den Jungen des Doktors abküßt und dabei sentimental thut, ob sie endlich bescheiden errötend das Lob des Amtsvorstehers in Empfang nimmt. Sittliches Gefühl hat sie, wie gesagt nicht, aber doch eine bestimmte Gutmütigkeit — ich möchte es nicht bloß mit Klugheit motivieren, wenn sie den Doktor Fleischer warnt. Den Kern ihres Wesens bildet jedoch mit jener Verehrung des Scheins die Strebsamkeit: da sie erkannt hat, daß sie mit ehrlicher Arbeit nicht gerade weit kommen würde, greift sie kühn zu unehrlichen Mitteln und entwickelt jene geniale Lügenkunst. Ohne Zweifel, an einen anderen Platz gestellt, wo es so gesetzwidriger Mittel wie des Diebstahls nicht bedürfte, würde die Wolff sich eine ganz bedeutende Position im Leben erringen, sie ist, könnte man, die Nietzschejünger ein bißchen anulkend, sagen, eine skrupellose Herrennatur und nichts weniger als schlechthin gemein. Ein solcher Charakter, mit der nötigen Feinheit und dem nötigen Humor (der gewiß auch im Dichter liegt) dargestellt, kann denn wohl eine ganze Komödie tragen.

Nicht weniger Lob als die Darstellung des Charakters der Frau Wolff verdient durchweg die Wiedergabe des Milieus. Es weht die richtige Berliner Vorortluft durch das Stück. Diese größeren und kleineren Dörfer in der Umgebung Berlins mit ihren meist durch Grundstückhandel reichgewordenen Rentiers und Villenbesitzern, den vereinzelten „Privatgelehrten“, die frische Luft und Ruhe suchen, den zweifelhaften Existenzen wie der „Schriftsteller“ Motes, endlich ihrer eingebornen Bevölkerung von Schiffern und Fischern, zu denen noch die Forstleute und natürlich,

wo Wald und Wasser nicht vorherrschen, die Bauern kommen, alle doch halb im Banne der Großstadt, geben eine vorzügliche Lustspielatmosphäre ab, und Hauptmann hat sie vorzüglich herausgebracht; man kann sich nach seinem Stück ein sehr deutliches Bild des gesammten Lebens in solchen Orten machen. Wie garnicht anders zu erwarten, sind denn auch die Milieumenschen der Komödie wieder durchaus gelungen: Der cholerische Rentner Krüger, der harmlose Dr. Fleischer, der „dämliche" Motes, der das Zeug zum vollendeten Preßlumpen hat, wie wir sie neuerdings durch gewisse Prozesse in den schönsten Exemplaren kennen gelernt haben, seine kleine raffinirte Frau, der dickfellige Schiffer Wulckow, der pedantische Schreiber Glasenapp, vor allem der an trunkener Schlafsucht leidende Amtsdiener Mitteldorf, genannt Morgenrot. Auch der Mann der Wolffen, eine jener phlegmatischen norddeutschen Naturen, die jedesmal erst einen Puff haben müssen, wenn sie in Gang kommen sollen, und ihre beiden Töchter, die ziemlich beschränkte Leontine und die „freche Jöhre" Adelheid, die den „Mund" und die Schlauheit der Mutter geerbt hat, können den Milieumenschen des Stückes zugerechnet werden, obschon sie ein wenig breiter ausgeführt sind als die übrigen. Der am wenigsten gelungene unter den Charakteren ist der Amtsvorsteher von Wehrhahn, und an ihm hätte beinahe das ganze Stück scheitern können.

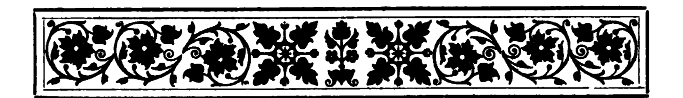
Hauptmann selbst hat ohne Zweifel die Empfindung gehabt, daß sein Amtsvorsteher und dessen Treiben nicht so ohne weiteres glaubwürdig seien, daher hat er ihn durch ganz besondere Zeitumstände, durch den Septennatskampf zu motivieren versucht. Ich weiß freilich nicht, ob

das viel genutzt hat. Der Septennatskampf dauerte bekanntlich nur einige Monate oder gar Wochen, und wenn er auch wohl allerlei seltsame Blasen aufgeworfen hat, unser deutsches Milieu hat er im Ganzen doch wenig beeinflussen können. Nun gebe ich zu, daß es im lieben Vaterlande die beschränkte, dabei dünkelvolle und „schneidige" Beamtenrasse, deren Typus Wehrhahn sein soll, giebt, Wehrhahn ist aber leider nicht ihr Typus, sondern ihre Karikatur. Ich will nicht davon reden, daß eine solche Führung der Amtsgeschäfte, wie er sie beliebt, eine solche Verkennung seines wirklichen Berufs, der sich ihm doch täglich und stündlich aufdrängt, in unserer Zeit und bei unseren doch leidlich geordneten Verhältnissen nicht mehr möglich sind, selbst nicht im Osten der Elbe, wo sich Junkertum und bürgerlicher Freisinn schroff gegenüberstehen, ich will den Mann nur rein vom örtlichen, nicht vom staatlichen Gesichtspunkt betrachten, und da muß ich mir doch sagen, daß ein solcher Schafskopf sich keine vier Wochen, geschweige denn Monate in einem Berliner Vororte halten könnte oder doch nur, indem ein gescheiter Untergebener das wirklich leistete, was der Herr leisten soll. „Dummheit ist eine Gabe Gottes, aber man soll sie nicht mißbrauchen", sagt der Volksmund — Hauptmann hätte dies Wort mutatis mutandis immerhin ein wenig berücksichtigen sollen. Gesetzt aber auch, seine Darstellung der Beamtenschaft — auch Glasenapp und Mitteldorf sind ja nicht eben Lichter — entspräche in einem Einzelfall der Wirklichkeit, sein Werk gewinnt jedenfalls nicht dadurch, daß er der pfiffigen Diebsgesellschaft lauter Trottel entgegengestellt hat, im Gegenteil, es verliert. Wohl kann die Wolffen nur dann in ihrem

vollen Glanz erscheinen, kann die Ironisierung des Weltlaufs nur dann erreicht werden, wenn der Vertreter der Staatsgewalt seine gehörige Portion Beschränktheit hat, aber der unglückliche Wehrhahn ist ja nicht mehr beschränkt, er ist einfach die personificierte Dummheit und leider trotz seiner patriotischen Phrasen auch weiter garnichts als dieses. Hier die bis in das kleinste Aederchen lebensvolle, durchaus individuelle Wolff, dort eine Bohnenstange — das geht denn doch nicht. Wie Hauptmann zu seiner Karikatur gekommen ist, mag der Himmel wissen. Bricht hier seine Neigung zum Doktrinarismus in der Form politischer Satire noch einmal hervor? Oder spielt vielleicht ein persönliches Erlebnis mit? Es wäre ja garnicht unmöglich, daß Hauptmann, als er in der Nähe Berlins als Schriftsteller lebte, einmal mit einem protzigen Polizeiorgan in Konflikt gekommen, und so etwas wirkt lange nach. Natürlich, vielen Leuten ist die politische Satire im „Biberpelz" Wasser auf ihrer Mühle gewesen, wir aber können uns doch nicht enthalten, die Verquickung der Diebskommödie mit dem, dazu noch temporären politischen Leben als sehr unglücklich zu bezeichnen — oder hätte es nicht völlig genügt, wenn der Herr Amtsvorsteher in dem Dr. Fleischer einen durchgegangenen Kassierer vermutet hätte? Sollte das Stück weniger Lebenskraft beweisen, als man ihm nach der Prachtgestalt der Wolff und der trefflichen Milieuschilderung jetzt zuschreiben möchte, so wäre das einzig und allein auf Rechnung der Politik zu setzen.

Nun sollte ich eigentlich noch über die Sprache des Stückes, die Behandlung des Dialekts sprechen. Hauptmann hat hier den Versuch gemacht, seine Menschen

jeden in seiner Mundart reden zu lassen — die Wolffen spricht schlesisch, Krüger sächselt, Wehrhahn bedient sich eines Berlinisch gefärbten Hochdeutsch, die meisten übrigen Personen reden zwar Berlinisch, aber ein Berlinisch, in dem das ursprüngliche Plattdeutsch der Gegend noch stark durchblickt. Wahrscheinlich sollte das naturalistische Prinzip hierdurch gewahrt und zugleich die komische Wirkung gesteigert werden. Inwieweit das Experiment, das übrigens, wenn ich nicht irre, schon in einem Drama des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig vorweggenommen ist, gelungen, kann ich nicht beurteilen, da ich die betreffenden Dialekte zu wenig kenne; jedenfalls begnügt man sich bei Aufführungen meist mit dem Berliner Dialekt, was ich für sehr zweckmäßig halte. Viel wichtiger als die Dialektfrage ist die, ob es Hauptmann auch hier gelungen ist, wirklich in die Volksseele hinabzusteigen. Da kann ich, der ich das Volk gut zu kennen glaube, ihm nur das allerbeste Zeugniß geben: In dieser Beziehung ist der „Biberpelz" eine Ergänzung zu den „Webern" und überhaupt einer der bemerkenswertesten dichterischen Versuche unserer Zeit, ein neuer wertvoller Ansatz, wie gesagt, zu einem Lustspiel echt deutschen Stils, der in der Litteraturgeschichte wahrscheinlich stets mit seinem großen Vorbild, Kleists „Zerbrochenen Krug" zusammengenannt werden wird.



Rückblick auf die zweite Dramenreihe.

Auch die zweiten drei Dramen Hauptmanns gehören wie die drei ersten enger zusammen, überhaupt ergiebt sich die dreimalige Dreiteilung seiner neun dramatischen Werke ganz ungezwungen und wird vielleicht einst für die Einteilung seines Gesamtschaffens in Perioden benutzt werden können. „Die Weber“, „Kollege Crampton“ und „der Biberpelz“ sind die rein naturalistischen Dramen des Dichters und bezeichnen meiner Meinung nach auch die Höhe des deutschen Naturalismus. In ihnen ist der Sturm und Drang überwunden, zugleich auch in der Hauptsache der Einfluß des Auslandes, vor allem die Ibsensche, im Grunde französische Form. Statt deren haben wir neue, aus der Art des Stoffes natürlich erwachsene Formen, denen wir allerdings nur den Rang von Nebenformen zugestehen können, und die Wirklichkeit kommt mehr zu ihrem Recht als, von einigen Einzelerscheinungen abgesehen, jemals früher in der deutschen Dichtung. Damit ist auch schon die litteraturgeschichtliche Bedeutung dieser Werke Hauptmanns kurz charakterisiert.

Eine eingehendere Darstellung des konsequenten Naturalismus in der deutschen Litteratur vermag ich an dieser Stelle nicht zu geben, ich muß hier auf meine „Deutsche Dichtung der Gegenwart“ (Leipzig 1897) verweisen. Daß er in Deutschland eine Zeitlang wirklich geherrscht und alle anderen Richtungen zurückgedrängt hat, ist geschichtliche Thatsache. Das geht auch aus folgendem hervor: Ziemlich gleichzeitig mit Gerhart Hauptmann war Hermann Sudermann aufgetreten oder doch einem größeren Publikum bekannt geworden, und ihm, nicht Hauptmann war der Erfolg des Tages zugefallen. „Die Ehre“ schien das Drama der Zeit zu sein, nicht „Vor Sonnenaufgang“. Sudermanns „Sodoms Ende“ mit ihrer immerhin subjektiv wahren Darstellung der Berliner Dekadence mochte manchen in der Ueberzeugung, daß gerade dieser Schriftsteller berufen sei, das moderne Leben im Drama zu spiegeln, bestärken, ja, noch die „Heimat“ ist wohl als ernsthafte Gestaltung eines Problems der Gegenwart aufgefaßt worden. Doch trat hier, nachdem man die reine Effektsucht des Theaterschriftstellers entdeckt hatte, der Umschwung ein und wirkte nun auch auf die ersten Werke Sudermanns zurück: Es ward klar, daß der Verfasser der „Ehre“ garnicht natürlich aus dem deutschen Sturm und Drang erwachsen sei, sondern nur gewisse Elemente desselben geschickt zur Auffrischung des Schauspiels französischen Stils, das uns Lindau und Blumenthal gebracht hatten, verwandt habe. Seitdem ging es mit Sudermanns Ansehen bergab, er wurde bald nur noch als Faiseur und Routinier betrachtet, Hauptmann, der echte Naturalist, rückte mehr und mehr in den Vordergrund. Das Jahr 1893 etwa kann als der große

Wendepunkt gelten. Da tauchten freilich auch schon die symbolistischen Anfänge auf.

Als Hauptmann 1891 die „Weber“ herausgab, war er neunundzwanzig Jahr alt, der „Biberpelz“ fällt in sein zweiunddreißigstes Jahr — die drei Werke, mit denen wir es hier zu thun haben, sind also die Erzeugnisse seines frühen Mannesalters, der Jahre, wo bei Dichtern gewöhnlich die Läuterung, die erste Reife eintritt, die Jugendkraft aber noch unvermindert ist. Nicht alle Dichter, aber die meisten pflegen in diesen Jahren ihr Bestes zu geben, und ich bin nach dem, was später eingetreten ist, der Ueberzeugung, daß auch Hauptmann dies gethan hat, ohne damit freilich die Unmöglichkeit einer zweiten „Höhe“ behaupten zu wollen. Im einzelnen habe ich die unleugbaren Vorzüge der drei naturalistischen Dramen bereits hervorgehoben; ihnen allen gemeinschaftlich ist die verhältnismäßige Ungezwungenheit des Naturalismus oder, was dasselbe sagt, die überzeugende Lebenswahrheit in der Darstellung der Menschen und der Zustände, das Zurücktreten des Dichters hinter die Darstellung, die vielleicht enge, aber scharfe und klare Perspektive, die jedes Werk eröffnet. Während der Eindruck der Sturm- und Drangdramen immer noch ein sehr gemischter ist und über den gewagter Experimente im Ganzen nicht hinausgelangt, ist die Wirkung hier verhältnismäßig rein; wer nicht Philister oder Parteimensch ist, kann selbst zu künstlerischer Freude an der Darstellung gelangen, ohne daß doch die Tiefe des direkten Eindrucks, der ja bei keinem der drei Werke ein erhebender, beim „Biberpelz“ aber doch ein heiterer ist, darunter litte. Aber auch bei dem zuletzt genannten Werke fühlt man wie bei den beiden

andern: Ein ernster Mensch giebt hier sein Bild der Welt, ein äußeres Bild, aber kein künstlich gemachtes, er giebt es mit allen Mitteln, die reife, wenn auch besondere Kunst darbietet, und dieser Hauptempfindung gegenüber darf denn wohl einmal die Kritik verstummen, soviel sie auch zu diesen Werken noch zu sagen haben mag. Nicht jede Zeit kann große, die ewigen hohen Formen ausfüllende Werke geben, die „Weber" sind keine historische Tragödie großen Stils, „Kollege Crampton" ist keine bürgerliche Tragödie, „der Biberpelz" keine geschlossene Komödie geworden, aber etwas wie einen würdigen Ersatz, kein Surrogat, für das von der Aesthetik freilich zuletzt zu Fordernde hat Hauptmann seinem Volke immerhin gegeben, der Gesamteindruck seiner naturalistischen Stücke kommt dem verwandter in reinen Formen immerhin nahe. Da möchte man nun die naturalistischen Theorien anklagen, die die reinere Darstellung verhindert haben, aber erstens glaube ich, wie gesagt, daß auch die naturalistischen Nebenformen berechtigt sind, wie sie denn sicherlich zeitgemäß waren und Hauptmanns Talent auf sie hindrängte, und zweitens hoffe ich, daß auch der Naturalismus, wenn man nur seine Einseitigkeiten überwindet, sich noch einmal der dramatischen Hauptformen bemächtigen kann: Kann man doch auch Shakespeare, wenn man will, einen gewaltigen Naturalisten nennen, der freilich garnicht in die Gefahr kommen konnte, sich in den Schraubstock einer relativ berechtigten Theorie und einer danach geschaffenen, nicht ganz und gar unbrauchbaren Technik spannen zu lassen.

Hauptmann hat dies gethan, wohlverstanden aber nicht nolens, sondern volens, in der richtigen Erkenntnis, daß

seinem besonderen Talente Theorie und Technik entgegenkämen. Es ist im Grunde die nämliche Sache wie bei — Schiller: Dieser wußte recht wohl (vgl. seine Briefe an Körner), daß er sich ein eigenes Drama nach seinem Talente gebildet habe, und auch Hauptmann wird es wissen. Daß er im Ganzen der Antipode Schillers ist, macht dabei nichts aus. Wenn Hebbel als das Wesen des dramatischen Dichters die Kunst zu individualisieren hinstellt, d. h. auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurchläuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird, so ist weder Schiller noch Hauptmann ein dramatischer Dichter; denn so sehr bei Schiller das Allgemeine überwiegt, so sehr überwiegt bei Hauptmann das Besondere. Aber beide sind die Dichter ihrer Zeit, die freilich jedesmal etwas ganz anderes verlangte. Auch in dem Mangel an poetischer Unmittelbarkeit sind die beiden Dichter verwandt, Schiller hat jedoch die bei weitem größere Persönlichkeit und auch das dramatische Temperament, die Leidenschaft, die Hauptmann abgeht. An Kunstverstand mögen sie sich gleichstehen, Schiller ist aber meist skrupelloser in der Wahl seiner Mittel als Hauptmann, der Hauptmann dieser drei Dramen wenigstens, eben weil er das dramatische Temperament hatte. So viel mag hier genügen; ich werde noch einmal auf diese Vergleichung zurückkommen. Die Lebenskraft der „Weber“, aber auch des „Kollegen Crampton“ und des „Biberpelzes“ erscheint mir — zu diesem Er-

gebnis wollte ich gelangen — von den Schwächen und Mängeln Hauptmanns verhältnismäßig unabhängig und unbestreitbar. Auch spätere Geschlechter werden sie spüren.

Einstweilen freilich ist die Bedeutung dieser ausgeprägt naturalistischen Stücke Hauptmanns noch keineswegs anerkannt. Während die Partei des Dichters sie in den Himmel erhob und von ihnen eine neue Aera nicht bloß der deutschen, sondern der Weltlitteratur, vor allem des Dramas datierte — was sie leider aber auch schon mit den Erstlingsdramen gemacht hatte —, verhielten sich die Anhänger der alten Dichtung zu ihnen völlig ablehnend, ja, selbst Kritiker, die Hauptmann gern gerecht werden wollten und von ihm etwas zu erwarten erklärten, knüpften ihre Hoffnungen eher an die Sturm- und Drang- als an diese Milieudramen an. Litzmann z. B. sagt von den „Webern“, die er für ein Werk des „Sozialdemokraten“ Hauptmann hält, daß sie, wenn nicht alles trüge, in seiner künstlerischen Entwicklung keine Rolle spielten, nennt den „Crampton“, wie schon erwähnt, einen unerquicklichen Versuch, einen tieftragischen Konflikt komisch zu behandeln, und den „Biberpelz“ einfach eine Farce, während er „Vor Sonnenaufgang“ und das „Friedensfest“ liebevoll zergliedert und aus der Gestalt der Helene, vor allem aber der Ida in dem zuletzt genannten Drama die Ueberzeugung schöpft, daß Hauptmann nie der bedingungslose, in der Wolle gefärbte Naturalist gewesen sei, der er selbst zu sein glaubte, sondern trotz aller theoretischen Schrullen von vornherein ein lebendiger Poet, ein gesunder Mensch, der ohne Licht und Luft nicht leben kann. Es sind die sogenannten idealen Momente, die sich in den Sturm- und Drangdramen finden, in den Milieudramen

nicht oder vielmehr scheinbar nicht, die Litzmanns Urteil bestimmen. Nun bin ich allerdings geneigt zuzugeben, daß das Erfreuliche, Reine (Reinliche), Sittliche u. s. w. im Leben das nämliche Recht hat dargestellt zu werden, wie das ihm Entgegengesetzte, aber wenn Litzmann und andere dann thun, als ob die angebliche Sehnsucht Hauptmanns nach Reinheit und gesundem Leben das Echtdichterische und Einzigerfreuliche an ihm sei, wenn seine unerbittliche Wahrheitsliebe, seine besondere Kraft, seine echteste Begabung, nämlich die der absolut sichern Wirklichkeitsdarstellung daneben verachtet wird, so muß ich doch energisch protestieren. Es ist eine Fälschung des ganzen Dichterbildes, wenn man zu Gunsten eines vielleicht vorhandenen „idealen Optimismus“, wie Litzmann sagt, den sicher doch viel stärker hervortretenden Pessimismus ganz einfach ignoriert, wenn man späteren, ohne Zweifel reiferen Werken, weil sie jenen nicht enthalten, unreife Produkte, die im Ganzen noch viel unerfreulicher wirken, vorzieht, nur weil sie einige Lichtmomente haben; es ist lächerlich, das Lichte aus des Dichters eigenster Natur, das Dunkle aus der bösen Zeit, ja, aus dem verhängnisvollen Einfluß der Umgebung des Dichters abzuleiten. Hauptmann seiner Umgebung gehorchend, ja wohl! Wie gesagt, ich gebe zu, daß eine Litteratur, die nur die Nachtseiten menschlicher Natur und menschlichen Lebens darstellt, einseitig, meinetwegen krank ist, so gut wie ich eine, die jene vertuscht, für nichtswürdig halte, ich gestatte den Kampf gegen eine solche Litteratur, aber ich bestreite der Kritik das Recht, dem einzelnen Dichter die Weltanschauung vorschreiben zu wollen und das einzelne Kunstwerk anders als nach reinästhetischen Principien zu be-

urteilen. „Vor Sonnenaufgang" und das „Friedensfest" sind (relativ) schlechte Werke trotz ihrer idealen Gestalten, die „Weber" sind ein hervorragendes Produkt trotz ihrer Düsterkeit. Und wenn das, was man für das Ideale ausgiebt, noch immer das Ideale wäre! Aber ein ganz düsteres Werk kann für den, der tiefer blickt, viel mehr ideale Momente aufweisen als das lichteste. Es ist immer wieder die alte Sehnsucht nach der möglichst angenehmen, behaglichen Kunst, die durch das Gerede vom Idealen, Reinen, Sittlichen durchblickt. Gegen sie vor allem hat der letzte Sturm und Drang angekämpft, er hat dabei mehr Schmutz ans Tageslicht gefördert, als gerade nötig gewesen wäre, aber daß der Kampf sehr notwendig war, erweist sich noch jeden Tag.

„Ja allem, was Euer Excellenz über Byron sagen", sprach Eckermann einst zu Göthe, „stimme ich von Herzen bei; allein wie bedeutend und groß jener Dichter als Talent auch sein mag, so möchte ich doch sehr zweifeln, daß aus seinen Schriften für reine Menschenbildung ein entschiedener Gewinn zu schöpfen."

„Da muß ich Ihnen widersprechen", antwortete Goethe. „Byrons Kühnheit, Keckheit und Grandiosität, ist das nicht alles bildend? Wir müssen uns hüten, es stets im entschieden Reinen und Sittlichen suchen zu wollen. Alles Große bildet, sobald wir es gewahr werden."

Ich stehe nicht an, für das „Große" das „innerlich Wahre und Tüchtige" zu setzen.





Henneles Himmelfahrt.

Mit großem Vergnügen erinnere ich mich des Aufsehens, das Hauptmanns „Hannele“ oder, wie der Titel vollständig lautete, „Hannele Matterns Himmelfahrt“ bei der deutschen Kritik erregte, als es zu Weihnachten 1893 auf den deutschen Bühnen erschien. Man hatte sich in den Gedanken eingelebt, daß Hauptmann der deutsche Naturalist *κατ' ἐξοχήν* sei — und nun dieses Stück, das ja zwar naturalistisch einsetzte, aber sich im Verlauf seiner Entwicklung ganz augenscheinlich vom Naturalismus losmachte, Verse brachte, Verse, die doch sicherlich von Natur antinaturalistisch sind! Die Freunde Hauptmanns suchten wenigstens den Schein zu retten: Das „Hannele“ sei eben die Eroberung eines neuen Gebiets durch den Naturalismus, auch das Traumleben sei jetzt für die Darstellung durch die neue Technik gewonnen. Demgegenüber machten die Anhänger der alten Dichtung darauf aufmerksam, daß Hauptmanns Traumdarstellung keineswegs durchgängig naturalistisch sei, daß er jedenfalls zu den Mitteln der alten Kunst zurückgegriffen habe. Doch war es nicht der Stil des Kunstwerks, was die

Kritik hauptsächlich aufregte, es war der Inhalt oder genauer die Atmosphäre. Man glaubte zu entdecken, daß das „Hannele“ ein Sprung „mit beiden Füßen zugleich“ in die Mystik hinein sei. „Mir ist“, schrieb Karl Frenzel, „diese Mischung von Kirche und Theater, von Pathologie und seraphischer Entzückung nicht sympathisch.“ Andere, derber zufassende Kritiker nannten Hauptmann einfach einen Mucker. Es war ja auch zu schrecklich: Der Verfasser der revolutionären „Weber“, des das Beamtentum verspottenden „Biberpelzes“ fällt hier um und schildert die Freuden der ewigen Seligkeit! Schon besann man sich plötzlich, den Teufelshuf — Pardon, den Engelsfittich auch schon früher gespürt zu haben: Wird nicht auch am Schlusse der „Weber“ die christliche Ergebung gepredigt? Ein mir bekannter kritischer Vorkämpfer des Naturalismus und der modernen Weltanschauung setzte sich nach der Vorstellung des „Hannele“ sofort auf seinen Richterstuhl und konstatierte, daß das deutsche Volk seine Hoffnung, in Hauptmann seinen Shakespeare erhalten zu haben, aufgeben müsse. Die Gegner des Naturalismus und des Modernen hörten dafür natürlich den befreienden, versöhnenden Klang der Weihnachtsbotschaft. Kurz, das alte Elend der Kritik, daß man das Kunstwerk nach politischen und religiösen Gesichtspunkten beurteilt und aus der bloßen Stoffwahl des Dichters auf seine Weltanschauung schließen zu können glaubt, trat bei Gelegenheit des „Hannele“ abermals schreiend zutage, der Geist des seligen Nicolai ging wieder einmal um in Deutschland.

Aber das Stück machte seinen Weg. „In Weihrauchduft zog Hannele vorbei“, hätte man sagen können, wobei das „In Weihrauchduft“ ganz wörtlich zu verstehen ist;

denn findige Regisseure bedienten sich des biblischen Räucherstoffes, um die Stimmung zu erhöhen. Hauptmann hatte mit diesem Werk das Berliner Hoftheater (Schauspielhaus) erobert und erschien dort, wie die antimuckerischen Blätter behaupteten, jeden Abend, um sich herausrufen zu lassen. Aber auch ohne Zugabe der dichterischen Persönlichkeit, an den „Provinz"theatern wurde die Traumdichtung recht häufig gegeben und erweckte überall tieferes Interesse. Nach den „Einsamen Menschen" und dem „Kollegen Crampton" war das der dritte Bühnenerfolg Hauptmanns, der erste allgemeinere Erfolg; wenn man seinen Anhängern glauben durfte, der endgültige Sieg der neuen Kunstrichtung. War es aber wirklich noch ein Sieg des Naturalismus? War es ein Sieg echter Kunst? „Hauptmann hat das Ding in seiner Art gemacht, in seiner Art ist es vollendet", meinte Heinrich Hart.

Ich habe mir damals erlaubt, das zu bestreiten, und bestreite es heute wieder. Ehe ich mich jedoch zu dem Inhalt der Dichtung wende — Inhaltsangabe und Kritik werden hier am besten gleich Hand in Hand gehen, da nicht Gesamtanlage, Handlung, Charakteristik und Milieuschilderung den Wert des Werkes bestimmen, sondern die theatralische Erfindung und die poetische Ausführung im Einzelnen —, will ich zunächst die gewöhnlichen litterarischen Angaben machen. Das Werk erschien zunächst, im Dezember 1893, mit Illustrationen — von wem, weiß ich nicht —, die man vielfach scheußlich fand. Diese illustrierte Ausgabe verschwand nach vier Auflagen aus dem Buchhandel und wurde im September 1896 durch eine unillustrierte ersetzt, die bis jetzt schon wieder vier Auflagen

erlebt hat. Daß der Titel geändert worden ist („Hannele Matterns Himmelfahrt", „Hannele", jetzt „Hanneles Himmelfahrt") habe ich bereits gesagt. Das Werk führt den Nebentitel „Traumdichtung in zwei Teilen" — man bemerke das Absehen von jedem Hinweis auf die dramatische Form! Auf dem Widmungsblatt lesen wir: „Meiner Frau Marie geborenen Thieneman" und darunter die Zeilen: „Die Kinder pflücken roten Klee, rupfen die Blütenkrönchen behutsam aus und saugen an den blassen feinen Schäften. Eine schwache Süßigkeit kommt auf ihre Zungen. Wenn Du nur so viel Süße aus meinem Gedicht ziehst, will ich mich meiner Gabe nicht schämen. Gerhart." Wie das unleidlich gesucht ist und gezwungen bescheiden klingt, wird so leicht niemandem entgehen — es paßt aber zur Dichtung. Die Zwischenbemerkungen sind in diesem Stücke wieder sehr zahlreich, aber da dem Regisseur und Schauspieler hier wirklich viel zu sagen ist, nötiger als in den früheren Werken.

Die „Handlung" geht in einem Zimmer des Armenhauses eines schlesischen Gebirgsdorfes während einer stürmischen Dezembernacht vor sich. Naturalistische Szenen, größtenteils widerlicher Zank der Armenhausbewohner unter sich, leiten sie ein. Sie sind meiner Empfindung nach weniger sorgfältig, mehr auf den bloßen Effekt gearbeitet, als man es bei dem Naturalisten Hauptmann gewohnt ist. Daß sich liederliches Volk in diesem Armenhause herumtreibt, daß jede Aufsicht über die Insassen, der Hausvater fehlt, daß man von ihm aus bettelnd im Lande umherzieht, mag eine berechtigte schlesische Eigentümlichkeit sein oder gewesen sein — ich weiß das nicht. In das Armenhaus wird nun von dem Lehrer des Dorfes,

Gottwald, und einem Waldarbeiter ein halbbewußtloses, wimmerndes vierzehnjähriges Mädchen, Namens Hannele Mattern, gebracht, die Stieftochter eines Maurers, die der Waldarbeiter soeben aus einem Teiche, in den sie vor seinen Augen gegangen, gerettet und der Lehrer in seinem Hause zunächst mit trockenen Kleidern versehen hat. Weshalb er sie nicht, wie einfache Menschenpflicht, dort behalten, wird nicht gesagt; wahrscheinlich deswegen nicht, damit der Dichter die Traumdichtung des Kontrastes wegen in dem scheußlichen Armenhause spielen lassen konnte. Man sucht das Mädchen, das ganz durchfroren ist, zu erwärmen und es zugleich von der sich deutlich verratenden Angst vor dem Vater zu befreien; nebenher gehen die widerwärtigen Zänkereien der Armenhausleute weiter, namentlich zwei jüngere Personen zeigen eine Rohheit und Unbarmherzigkeit, die geradezu empörend, an dieser Stelle aber, wie ich meine, nicht ganz lebenswahr, hauptsächlich des Effekts wegen da ist. Dann kommt der Amtsvorsteher, ein Hauptmann der Reserve. Er hört die Berichte des Waldarbeiters und des Lehrers und wird „betreten", als er vernimmt, daß die jugendliche Selbstmörderin die Stieftochter des Maurers Mattern ist; gegen diesen stößt er grimmige Worte und Drohungen aus. Aus Hannele ist nichts herauszubringen, doch merkt man aus den Reden der Männer und schließt aus ihrem Angstzustand, daß sie aus Furcht vor dem Stiefvater ins Wasser gegangen ist. Allein der Lehrer übt einigen Einfluß auf sie aus, ihm vertraut sie an, daß sie der liebe Herr Jesus unten im Wasser gerufen habe. Der Amtsvorsteher geht jetzt, den Doktor zu schicken, der Lehrer hat schon vorher um eine Schwester gesandt. Ihm

erzählt der Waldarbeiter, daß Hannele für die Tochter des Amtsvorstehers gehalten werde. Als der Doktor erscheint, machen die Armenhausleute im Nebenzimmer gerade Leierkastenmusik — was ich mir aus meiner Kenntnis des Volkes heraus wieder sehr unnatürlich zu finden erlaube. Während der Arzt Hannele darauf beobachtet, beginnt sie zu phantasieren: „Millionen Sternchen. Was ziehst du an meinen Knochen? Au, au! Es thut mir in der Seele weh". Notabene: sie wird doch nicht den „Faust" gelesen haben? Man wolle diese Bemerkung nicht schnoddrig finden; ein vierzehnjähriges Kind kann auch im Phantasieren diesen gesuchten Ausdruck der inneren Pein nicht gebrauchen, es wird immer vom Herzen reden. Auch die übrigen Phantasien sind nicht alle natürlich, so wird beispielsweise der Selbstmordversuch dem Kinde auch im Fiebertraum schwerlich als ein Gang zu Frau Holle im Brunnen erscheinen. Bei der Untersuchung findet der Arzt, daß der ganze Leib des Kindes mit Striemen bedeckt ist; so, meint der Waldarbeiter, habe auch die Mutter des Mädchens im Sarge gelegen. Als das Kind erwacht, sagt es gleich: „Wo ist meine Mutter? Im Himmel? Aach, aach, so weit!" Das ist vielleicht Poesie, aber nicht Naturalismus. Auf die Fragen des Arztes antwortet Hannele kaum, nur höchstens, sie möchte gern zu Muttern. Inzwischen ist die Diakonissin, Schwester Martha gekommen, die übrigen Personen entfernen sich nach und nach.

In dem Gespräch Hanneles mit der Schwester kehren die angeschlagenen Töne wieder, die religiösen — das Kind ist in die Diakonissen-Anstalt gekommen, mit zu beten und Lieder zu singen —, die der Sehnsucht nach

dem Tode oder dem Himmel, der Furcht vor dem Vater. Ein wenig eigentümlich berühren die Gewissensskrupel des Mädchens: es glaubt mit seinem Selbstmordversuch eine Sünde wider den heiligen Geist begangen zu haben — ich weiß nicht, ob es sich in dieser Lage seiner That bewußt werden kann. Die Angst vor dem Vater führt zu Hallucinationen — trotzdem läßt die Schwester das Kind im dunkeln Zimmer allein, so nahe es liegen mußte, eine der älteren mitfühlenden Armenhäuslerinnen herbeizurufen. Und so kann denn in dem Dunkel die erste Vision, d. h. die erste uns sichtbar werdende Hallucination, vor sich gehen. Der Maurer Mattern erscheint seiner Stieftochter und wütet gegen sie, wie er wohl oft gewütet haben mag; Hannele verläßt das Bett und sinkt in Ohnmacht. So findet sie die Schwester und schafft sie mit Hilfe der Armenhäusler auf das Lager zurück; wiederum benehmen sich die jüngeren von diesen roh und ekelhaft. Als das Kind zum Bewußtsein zurückkehrt, erzählt es von seiner Erscheinung und spricht abermals den Wunsch aus in den Himmel zu kommen; Jesus habe es ihm versprochen — aber Jesus wächst ihm unwillkürlich mit dem Lehrer Gottwald zusammen. Diesen liebt sie, und zwar nicht mehr in ganz kindlicher Weise: „Wir machen zusammen Hochzeit . . . Er hat einen schönen Backenbart — (verzückt) auf seinem Kopfe wächst blühender Klee" — eine etwas sonderbare Zusammenstellung! Ich weiß wohl, man soll nicht den nüchternen Verstand zum Richter dieser Fieberreden machen, aber mit den Urteilen reiner, natürlicher Empfindung darf man hier allerdings operieren. Wiederum beginnen die Hallucinationen, das Kind riecht Fliederduft, hört Engelstimmen, dann bittet

es die Schwester, die es mit der Mutter verwechselt, ihm das „Schlaf, Kindlein, schlaf" zu singen — für mich wieder gesucht kindlich! Und nun erscheint die Mutter, eine blasse geisterhafte Gestalt. Ihre Reden, teils im Stil einer büßenden Magdalena, teils bewußt tiefsinnig, scheinen mir doch nicht zu der Erkenntnis- und Gefühlswelt Hanneles zu stimmen; auch die Zwischenreden des Kindes („In Deinem Gaumen wachsen Maiglöckchen" — für mich eine ekelhafte Vorstellung — „Das ganze Herz ist mir verbrannt, Mutter") kann ich kaum ertragen. Die rein materialistische Auffassung der Himmelsfreuden („Ich stille meinen Hunger mit Früchten und Fleisch. Mich dürstet und ich trinke goldnen Wein") ist freilich gerechtfertigt. Nachdem die Mutter verschwunden ist, erscheinen drei lichte Engelsgestalten, welche das „Schlaf, Kindlein, schlaf" von Notenblättern weiter singen, dann aber schöne Verse zur Musik sprechen — schöne, echt Hauptmannsche Verse, die nimmer aus Hanneles Seele stammen können:

„Wir bringen ein erstes Grüßen
Durch Finsternisse getragen,
Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück."

Damit schließt der erste Teil.

Der zweite Teil (die Einteilung ist nur zu Bühnenzwecken) schließt sich unmittelbar an. Hannele erzählt der Schwester von ihrer Engelvision, namentlich auch von einem Himmelsschlüsselchen, das ihr die Mutter gegeben, und das sie noch zu haben glaubt, sie dünkt sich gesund. Da tritt der Engel des Todes auf, das Kind redet ihn an — und die Diakonissin begiebt sich hinaus, erscheint aber schöner und jugendlicher, der Mutter ähnelnd wieder.

Das Kind hat Angst, denn auf all seine Fragen erhält es vom Tode keine Antwort; dagegen spricht die Schwester: „Mache dich bereit!“ Und nun erfolgt nach einer Pause die schüchterne Frage: „Soll ich zerrissen und zerlumpt im Sarge liegen?“ „Gott wird dich kleiden“, lautet die Antwort, und schon kommt auf das Läuten einer Schelle ein possierlicher kleiner Dorfschneider gesprungen, der Brautkleid, Schleier, Kranz und ein paar gläserne Pantoffeln, wie er sagt, auf Bestellung des Herrn Vaters, seiner Durchlaucht des Herrn Grafen, bringt. Also das arme Kind muß sich mit phantastischen Ideen von hoher Herkunft getragen haben — doch nicht recht glaublich! Nach der Vollendung der Toilette legt sich Hannele aufs Sterbelager: „Muß es denn sein?“ „Es muß.“ Der Tod tritt heran. „Er will mich ganz vernichten. Hilf mir, Schwester!“ Die legt ihre beiden Hände auf Hanneles Herz. Der Todesengel verschwindet. Darauf kommt der Trauermarsch, der schon eine Weile erklungen ist, näher und näher, Lehrer Gottwald tritt mit seinen Schülern auf und spricht mit der Schwester. „Ach mir ist schwer.“ „Weil sie erlöst ist?“ „Weil mir zwei Blumen verwelkt sind.“ „Wo?“ „Zwei Veilchen, die ich hier im Buche habe. Das sind die toten Augen meines lieben Hannele.“ Echte Poesie ist das für mich nun freilich nicht. — Die Schulkinder sehen sich Hannele noch einmal an und leisten ihr Abbitte, daß sie sie Lumpenprinzessin geheißen, Frauen aus dem Dorfe, wie zu einem Begräbnis gekleidet, loben das Kind, eine berichtet, daß der Pfarrer die geweihte Erde hätte verweigern wollen, da sei ein schöner Herr zu ihm gekommen und habe gesagt, das Mattern Hannele sei eine Heilige. Von vier weißgekleideten Jünglingen

wird jetzt ein gläserner Sarg gebracht und Hannele hineingelegt. Das Gewunder des Volkes steigt, zugleich die Entrüstung über Mattern. „A Mörder, a Mörder“, ruft man. Mattern erscheint: „Ein ruhiges Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen.“ Als er die Versammlung sieht, stutzt er, dann gerät er in Wut. Da tritt ein Mann in einem braunen, abgetragenen Havelock ein, der dem Lehrer Gottwald gleicht, und redet Mattern an; zuerst fast demüthig, dann immer dringender mahnt er ihn, an seiner Seele Heil zu denken. Der Maurer bleibt verstockt; selbst als ihn dann vor Hanneles Erscheinung und dem Mörder-Ruf die Angst faßt, schwört er noch, Recht gehabt zu haben. Aber Donner und Blitz strafen ihn Lügen, auch der Fremde, nun zum Richter werdend, thut es, und der Elende stürzt fort: „Ich häng mich auf.“ Die Szene ist machtvoll, aber nicht ohne berechneten Effekt. Nachdem Mattern verschwunden, tritt der Fremde zum Sarge, nun ganz Christus, und heißt Hannele aufstehen. Die Anwesenden fliehen entsetzt. Eine ganz mystische Erlösungsszene folgt, die in einer schwungvollen poetischen Schilderung der Seligkeit durch den Fremden und Engelchorgesang ausklingt:

„Wir tragen Dich hin, verschwiegen und weich,
Eiapopeia, ins Himmelreich.“

Unter dem Engelsgesang verdunkelt sich die Szene. Hannele liegt wieder auf dem ärmlichen Lager im Armenhause. Der Arzt und die Diakonissin konstatieren ihren Tod.

Wenn ich auch diese Inhaltsangabe bereits mit kritischen Bemerkungen durchsetzt habe, so wird man sich doch auch aus ihr ein unbeeinflußtes Urteil über die Art und

die Wirkung des Stückes bilden können. Es ist wesentlich theatralischer Natur, immerhin steckt hinter dem theatralischen doch so viel menschlicher Gehalt und gewinnt dieser wiederum so oft poetischen Ausdruck, daß das Mitleid mit dem Schicksal des armen Kindes von der Bühne herab auf das stärkste erregt wird. Sehr viel weniger geschieht das bei der Lektüre, da können einem die großen Schwächen der Dichtung, die zugleich die des Hauptmannschen Talents, noch verstärkt durch die nun auch in diesem Dichter mächtig werdenden Rücksichten auf die Bühne sind, unmöglich entgehen.

Das Schicksal unglücklicher Kinder hat die Poeten, wie nur zu natürlich, stets angezogen und ist sehr oft dargestellt worden, doch freilich nicht immer in besonderen Werken, sondern meist episodisch. Ich nenne hier zunächst Goethes Mignon, an deren Verhältnis zu Wilhelm Meister das Hanneles zum Lehrer Gottwald erinnert, insofern es nicht frei von erwachender Sinnlichkeit ist. Die vollständige Geschichte eines armen Kindes ist bekanntlich Dickens „Oliver Twist“; dem Engländer sind dann Alphons Daudet mit seinem „Jack“, Konrad Ferdinand Meyer mit den „Leiden eines Knaben“, Edmondo de Amicis mit „Il cuore“, kurz, Autoren aller Länder gefolgt. Im Drama Kindern und ihren Schicksalen eine größere Rolle zuzuweisen, dürfte eine Neuerung der modernen Litteratur sein — ich weise hier nur auf die Anjutka in Tolstoys „Macht der Finsternis“, die den Kindesmord in diesem Stücke durchleben muß, und vor allem auf Ibsens Hedwig in der „Wildente“ hin, die fast die Haupt- und tragische Person dieses Dramas ist. Sie ist ebensowenig die Tochter ihres Vaters wie Hanneie Mattern auch be-

geht sie Selbstmord. Dennoch trage ich Bedenken, die „Wildente" das Patenstück des „Hannele" zu nennen; dazu ist denn doch die Atmosphäre zu verschieden. Wohl aber könnte ein engerer Zusammenhang zwischen dem sterbenden Lieschen in der „Familie Selicke" von Holz-Schlaf und dem Hannele existieren: Hier ist eine gewisse Ähnlichkeit der Atmosphäre vorhanden, und aus den allerdings an der Wirklichkeit haften bleibenden, aber nicht minder sehnsuchtsvollen Träumen Lieschens könnte recht wohl Hannele Matterns Traumwelt ursprünglich erwachsen sein.

Doch tritt hier das mystische Element hinzu. Man kann es sowohl aus der Zeit wie aus Hauptmanns schlesischer Herkunft ableiten. Aus der Zeit; denn wie schon bemerkt, der konsequente Naturalismus begann in jenen Tagen mehr und mehr dem Symbolismus Platz zu machen, und dieser hat sich stets mit Vorliebe an die Person Christi angeschlossen. Ich will hier nicht bis auf den englischen Präraffaelismus und die ihm entsprechende Dichtung zurückgehen, die damals in Deutschland zuerst genauer bekannt und eingehender gewürdigt wurden, ich will ebensowenig die symbolistischen Erscheinungen der französischen Litteratur heranziehen, obschon beispielsweise Maeterlincks Dramen immerhin einen bestimmten Einfluß auf Hauptmanns „Hannele" geübt haben könnten (ich weiß jedoch nicht, wann sie erschienen und in Deutschland bekannt geworden sind), ich will nur einfach auf den „Modernen Musenalmanach auf das Jahr 1893" verweisen, wo schon symbolistische und Christus-Stoffe genug behandelt werden. Aber ebensowohl wie aus der Zeit floß die Mystik des „Hannele" dem Dichter sicherlich aus

der Heimat und dem eigenen Leben zu. Im Charakter des Schlesiers liegt unbedingt ein Zug zum Mystischen, und einmal, im siebzehnten Jahrhundert, hat dieser auch bereits eine verhältnismäßig großartige dichterische Ausprägung gewonnen, in den Liedern und Sprüchen des Angelus Silesius, Christian Knorrs von Rosenroth und Quirinus Kuhlmanns. In pietistischen Formen mag sich die Neigung zum Mysticismus durch die Jahrhunderte fortgeerbt und auch auf Gerhart Hauptmanns Jugendleben Einfluß gewonnen haben — Ola Hansson läßt den Dichter direkt in pietistischer Umgebung aufwachsen —, so daß das Beste im „Hannele" so gut aus dem Leben stammen kann wie das Sinnliche, Tändelnde und Gezierte etwa aus einem starken Jugendeindruck der süßlichen und zugleich brünstigen christlichen Minnelieder des Johann Scheffler.

Zwei Wege boten sich Hauptmann dar, die Himmelfahrt Hannele Matterns zu gestalten: entweder mußte er sie ganz in die Seele des Kindes verlegen, also ein der Empfindungs- und Erkenntniswelt des Mädchens auch im Einzelnen genau entsprechendes Traumbild schaffen, oder er mußte alles als wirkliches Geschehen hinstellen, wie z. B. ein mittelalterlicher Dichter das sicher gethan haben würde, und Goethe Aehnliches ja auch im „Faust" thut. Der moderne, vom Naturalismus herkommende Dichter hat natürlich den ersten, den subjektiven Weg dem objektiven vorgezogen (in Wirklichkeit ist, von der Seite dichterischen Darstellens gesehen, ja auch der erste Weg objektisches Verfahren, aber man wird mich nicht mißverstehen), jedoch hat er ihn, wie ich schon in meiner Analyse der Dichtung andeutete, nicht strenge genug innegehalten, er sprengt sozusagen im Verlauf des Schaffens die Schranken, die

ihm der strenge Naturalismus ziehen mußte, und läßt sich in völlig frei gestaltender Weise gehen. Die tiefsinnigen oder doch tiefsinnig sein sollenden Reden der Mutter, die Gesänge der Engel, die große Seligkeitsschilderung des Fremden können unmöglich, so wie sie sind, aus Hanneles Phantasie stammen, gehen vor allem auch im poetischen Ausdruck über das, was diesem Kinde des Volkes als homogen zu erachten, hinaus, selbst wenn man ihm eine Art poetischer Anlage beimessen und dem Fieber und der Nähe des Todes eine große steigernde Kraft zuschreiben will. Damit ist denn der Naturalismus aufgegeben und ein Kompromiß mit der alten, konventionell gescholtenen Poesie geschlossen. Es liegt unbedingt etwas wie eine Stilverwirrung vor, die noch um so unangenehmer wirkt, als die naturalistischen Bestandteile des Stückes, wie schon angemerkt, unnötig grell und dabei oberflächlich gehalten sind, während die im eigentlichen Sinn poetischen Elemente von Manier nicht frei bleiben und vielfach forciert werden. Die Schuld trägt meiner Empfindung nach außer der Neigung des Mysticismus zur Manier vor allem auch der theatralische Zweck, die theatralische Haltung des Ganzen. Von nicht schulmäßig naturalistischem Standpunkte aus könnte ich es entschuldigen, daß Hauptmann der Traumwelt Hanneles eine höhere und freiere dichterische Form zu verleihen strebte, als es der ganzen Lebens- und Bildungsatmosphäre des Proletarierkindes nach anging; Hannele ist ja in der That ein phantasievolles, mit den Sagen der Heimat und religiösen Anschauungen aller Art vertrautes Kind, wie sie wohl vorkommen, und ein bischen zuviel nach der Seite der Schönheit der Form, der Reinheit der Vor-

stellungen, der Tiefe der Gedanken schadete meiner Ansicht nach garnicht. Was ich dem Dichter aber vorwerfe, ist der Mangel an schlichter Einfalt, an wirklicher Natur in dem Kinde, das Ueberwiegen der ungesunden Mystik (es giebt schon gesunde), des Seraphischen, das trotz mancher Anfängerungeschicktheiten vorhandene scenische Raffinement, das die Wirkung von der Bühne herab für ein gewisses Publikum zwar erhöht, das Stück aber allen einfachen Menschen, die das traurige Schicksal des Kindes in seiner ganzen inneren Gewalt wirken lassen möchten, in mancher Hinsicht doch unangenehm macht. Gerade der bewußte Zuschnitt auf das Theater läßt die Schwächen der Poesie Hauptmanns um so mehr hervortreten.

Wir alle werden darin übereinstimmen, daß das Loos eines Kindes, das von einem elenden Stiefvater zu Grunde gerichtet wird, wenn auch kein tragisches, doch ein tief trauriges ist, wir werden auch die Anklage der Gesellschaft, die ein solches Schicksal in sich birgt, gelten lassen, wir werden die poetische Himmelfahrt eines solchen Kindes, selbst wenn wir nicht christlich gläubig sind, als Versöhnung empfinden und im Innersten ergriffen, tief gerührt, endlich auch erhoben werden. Wenn uns nun aber das Kind noch ganz unnötigerweise als das uneheliche Produkt von zwei Personen verschiedenen Standes hingestellt wird, wo doch die uneheliche Geburt weitaus zur Erklärung der schlechten Behandlung genügte, wenn dieses Kind selbst mit dem Gedanken einer hohen Herkunft spielt und überhaupt in seinem gesamten Empfindungsleben als krankhaft, hysterisch oder wie man es nennen will, erscheint, so wird doch die starke natürliche Wirkung, die das harte Schicksal eines Kindes allezeit üben muß,

sofort im Kerne gebrochen, an die Stelle der reinen und vollen Anteilnahme tritt das bloße Interessiertsein, das jenachdem auch als Gequältsein oder gar als Lustempfindung des modernen überreizten Menschen auftreten mag. Kommt nun aber weiter zu der Unnatur der Voraussetzungen auch noch die Unnatur der Ausführung, merken wir, daß die Kindlichkeit der Heldin im Ganzen gemacht ist, daß der Dichter sich die Naivetät, wo sie ihm nötig erscheint, anquält, daß er das Einfache und Naheliegende stets verschmäht, um nur ja besonders zu erscheinen, daß er die theatralische Wirkung über alles setzt und selbst manche abgebrauchte Mittel zu diesem Zwecke wieder aufnimmt, so wird die Dichtung ihre Wirkung zuletzt völlig verfehlen. Ganz so weit kommt es beim „Hannele“ nun zwar nicht, es ist doch unleugbar Schönes und wahrhaft Ergreifendes da, man merkt, daß es ein Dichter geschaffen hat. Aber freilich ein Dichter, der hier nicht auf seinem eigensten Gebiete war, der das, was er nicht aus wahrer, tiefer Anschauung und edler Einfalt herausschaffen konnte, durch Raffinement aller Art zu erreichen strebte. Glücklich noch, wenn es bei einem solchen Einfall wie die Stummheit des Todesengels bleibt! Sobald Hauptmann allein auf seine Phantasie angewiesen ist, wird er gesucht und gequält — das hatte schon das „Promethidenloos“ erwiesen, „Hanneles Himmelfahrt“ erweist es wieder. Und eben die Poesie des Schlichten, Einfach-Rührenden ist seine Domäne nicht, da wird er sofort manieriert, ja, kokett. Man lese neben Hauptmanns „Hannele“ einmal die Grethchen-Szenen im „Faust“ — ich bin fest überzeugt, man wird da das moderne Werk einfach nicht ertragen können.

Als der Gipfelpunkt aller Hauptmann'schen Dichtung hat man (bis zum Erscheinen der „Versunkenen Glocke") vielfach die Verse gepriesen, die die beiden Teile des Traumstückes abschließen. Gewiß, sie sind Poesie, aber doch auch sehr manierierte — und die Manier beruht wesentlich auf dem Mangel an Anschauung. Nehmen wir beispielsweise die Zeilen:

„Das wehende Grün in den Thälern,
Es hat sich für dich nicht gebreitet,

so bemerken wir doch sofort einen störenden Widerspruch; oder lesen wir den Vers:

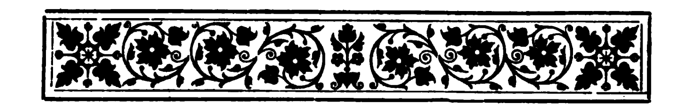
„Wir haben auf unsern Federn
Ein erstes Hauchen von Glück",

so können wir überhaupt nichts Anschauliches entdecken; denn das Hauchen kann man doch nicht haben, sondern nur das Gehauchte. Ja, diese Ausstellungen werden manchem kleinlich erscheinen, und doch weiß jeder, der wirklich einmal tiefer in einen Dichter einzudringen gestrebt hat, daß solche minutiöse Untersuchungen zuletzt über die Art eines Talentes entscheiden. — Eher scheint in der Schilderung der Stadt der Seligkeit Anschauung zu finden zu sein, aber man soll sich durch die üppige Häufung der Farben, durch die übertriebene Sinnfälligkeit nur nicht täuschen lassen — maigrüne, von Frühluft beglänzte, von Faltern umtaumelte und mit Rosen bekränzte Zinnen ergeben vielleicht Stimmung, aber auch keine rechte Anschauung, die liebliche Musik, die Hannele ums Herz „geschlungen" werden soll, ist unmöglich, die Turteltauben, die den Leib Hanneles in Linnen einschlagen und forttragen sollen, sind mindestens etwas kühn und der Blumendampf des Paradieses ist abscheulich. Wer hier bei

Hauptmann absolut den Schwulst der zweiten schlesischen Schule wieder finden wollte, im Bunde mit echt moderner Ueberreife, würde schwer zu widerlegen sein.

Man hat dem „Hannele“ vielleicht stets ein bischen viel Ehre angethan, dazu durch das Aufsehen, das die „Umkehr“ des Dichters erregte, veranlaßt. Dem eigentlichen Lebensgehalt nach steht es wohl unter allen übrigen Werken des Dichters — denn man darf doch nicht übersehen, daß es nach der „mystischen“ Seite wesentlich mit überkommenen Anschauungen operiert. Wie wäre es, wenn man es nicht als vollgültiges Drama, sondern einfach als Weihnachtsfestspiel auffaßte? Dann gehörte es immerhin zu dem Besten seiner Art, und es wäre ihm auch eine bescheidene Stelle in der deutschen Litteraturgeschichte zu retten, abgesehen davon, daß es in Hauptmanns Entwicklung die Abwendung vom konsequenten Naturalismus bedeutet.





Florian Geyer.

Zwischen dem Erscheinen des „Hannele" und dem des „Florian Geyer" liegen zwei volle Jahre. Während dieser Zeit wurde das Publikum von der Presse nachdrücklich auf das neue Werk Hauptmanns vorbereitet, die Notizen rissen nicht ab. Da ging das Gerücht von den besonders tiefen Studien des Dichters, von seiner Beschäftigung mit der Sprache der Reformationszeit und der fränkischen Mundart, da wurde auf die nahe Verwandtschaft des Stoffes mit dem von Goethes „Götz" hingewiesen und leise angedeutet, daß dem alten Poeten in dem modernen Dichter ein gefährlicher Konkurrent erwachsen werde. Endlich erschien das Buch im Januar 1896 und gleichzeitig, am 4. Januar, fand die erste Aufführung des Dramas auf dem Deutschen Theater zu Berlin statt. Der Erfolg war, euphemistisch ausgedrückt, sehr zweifelhaft — Litzmann redet von brutaler Behandlung durch das Berliner Publikum —, das Stück verschwand schnell wieder, wurde nirgends anderswo gegeben. Auch als Buch hat „Florian Geyer" zunächst keinen besonderen Erfolg gehabt, in den breiteren Kreisen des

gebildeten Publikums wenigstens nicht (bis jetzt 4 Auflagen) — der alte Goethe mit seinem „Götz" hatte sich dem Allgemeinempfinden nach als der bei weitem Stärkere erwiesen.

„Florian Geyer" ist Hauptmanns größtes, d. h. umfangreichstes Werk. Es hat keinen Untertitel, zerfällt in ein Vorspiel und fünf Akte und füllt mit diesen über dreihundert Seiten, so daß für die Vorstellung größere Streichungen vorgenommen werden mußten; auf diese hat man denn die Schuld des Bühnenmißerfolgs schieben wollen. Wie bei den „Webern" sind auch hier bei dem Vorspiel und jedem Akt die Personen besonders angegeben, woraus die relative Selbständigkeit jeder Abteilung hervorleuchtet, doch ist hier, wie ja schon der Titel anzeigt, anders als bei den „Webern", auch ein Held vorhanden, so daß man an eine Verbindung des Milieudramas mit dem Charakterdrama denken könnte — wir werden sehen, inwieweit diese Annahme zutrifft.

Das Schicksal Florian Geyers und der deutsche Bauernkrieg haben bereits öfter in Deutschland als Stoff poetischer Werke gedient. So hat der jetzt ziemlich verschollene Jungdeutsche Robert Heller, der Freund Heinrich Laubes, im Jahre 1848 einen historischen Roman „Florian Geyer" herausgegeben, und Wilhelm Genast, Karl Koberstein, Johann Georg Fischer und Dillenius (?) haben den Bauernführer zum Helden dramatischer Werke (1857, 1860, 1866, 1868) gemacht. Alle diese Werke, von denen das J. G. Fischers „Florian Geyer, der Volksheld im deutschen Bauernkriege" wohl das bemerkenswerteste sein dürfte, sind mir leider unbekannt geblieben, doch würde ihre genauere Vergleichung mit dem modernen Drama

auch schwerlich bedeutendere Ergebnisse haben. Sie beruhen wohl alle auf Wilhelm Zimmermanns „Geschichte des großen deutschen Bauernkrieges“, die 1840 bis 1844 zuerst, 1856 in neuer Auflage, 1891 in neuer Bearbeitung erschien; sie ist auch das hauptsächlichste Quellenwerk Gerhart Hauptmanns gewesen, und so dürfte alles, was sich in den sechs poetischen Arbeiten Uebereinstimmendes findet, auf die gemeinschaftliche Quelle zurückzuführen sein. Hauptmann hat dann freilich außerdem noch die „Geschichte des Bauernkriegs in Ostfranken“ von Lorenz Fries, einem Zeitgenossen des Bauernkriegs (1491 bis 1550), die 1884 von Schäffler und Henner zum erstenmal herausgegeben, aber wohl schon von Zimmermann eingesehen wurde, benutzen können und darin für Sprache und Detail vielleicht eine große Unterstützung gehabt. Von dem Gerede über seine mühsamen Spezialstudien, das auch Litzmann nachspricht, lasse man sich nicht täuschen: seine Gesamtauffassung des Bauernkriegs und die Auffassung seines Helden ist durchaus von Zimmermann bestimmt, ja, man findet selbst die meisten Nebenpersonen und die meisten Einzelzüge seiner Darstellung bei dem schwäbischen Historiker wieder. Wer sich also ein Urteil über die Behandlung des Stoffes durch Hauptmann bilden will, thut gut Zimmermann zu lesen, ja, ich möchte sogar die Behauptung aufstellen, daß nur wer Zimmermanns Werk gelesen hat, Hauptmanns Drama ordentlich verstehen kann. Das leitet schon auf seine Hauptschwäche hin.

Der deutsche Bauernkrieg von 1525 setzte bekanntlich den ganzen Süden und die Mitte Deutschlands in Flammen; es versteht sich von selbst, daß er nicht ganz

in den Rahmen eines Dramas zu bringen ist, und Hauptmann hat sich denn auch auf die Darstellung eines kleinen Teils der Ereignisse beschränkt, hat nicht einmal Florian Geyers gesamte Thätigkeit im Bauernkriege, sondern nur die vom Beginn der Belagerung des Frauenberges bei Würzburg bis zum Untergange des Bauernführers behandelt. Der Boden, auf dem das Stück spielt, ist Ostfranken (das jetzige bayrische Mittel- und Unterfranken): Würzburg, Rothenburg o. d. Tauber, Schweinfurt, Burg Rimpar (nördlich von Würzburg), die Zeit der Handlung erstreckt sich vom 5. Mai bis 9. Juni, wie nach Zimmermann ganz genau zu bestimmen ist. In dem Vorspiel, das am 5. Mai auf dem bischöflichen Schloß „Unserer Frauen Berg“ bei Würzburg vor sich geht und uns den Bischof mit seinen Domherrn und Rittern vorführt, werden wir notdürftig über die bisherigen Ereignisse des Kriegs und die Forderungen der Bauern orientiert. Der Schreiber Gilgenessig liest die bekannten zwölf Artikel vor, Domherrn und Ritter machen ihre Bemerkungen dazu, wobei Wolf von Hanstein den bäurischen oder, wenn man lieber will, den evangelisch-freiheitlichen Standpunkt Ulrich von Huttens vertritt, wir hören von Weinsberg, das die Bauern, Florian Geyer mit seiner schwarzen Schar voran, erstürmt, und wo sie den Grafen Ludwig von Helfenstein samt vierzig Rittern durch die Spieße gejagt haben, und zwar aus Rache für Wurzach, wo Georg Truchseß von Waldburg, der Feldherr des Schwäbischen Bundes, siebentausend Bauern getötet haben soll, wir lernen die Not des Würzburger Bischofs, aus einer Rede des Bischofs Konrad von Thüngen selbst, kennen, daß ihm, nachdem seine

Stadt Würzburg die Bauern eingelassen, von seinen Landen nur der Frauenberg geblieben, daß er auch von seinen Nachbarn, dem Markgrafen Kasimir von Brandenburg-Ansbach und dem Grafen Wilhelm von Henneberg verlassen ist und nun zum Kurfürsten von der Pfalz fliehen muß, um Hülfe zu holen. Die Ritter schwören begeistert, die Veste so lange zu halten, nur Wolf von Hanstein geht mit dem Rufe „Bundschuh, Bundschuh“ zu den Bauern über. — Der erste Akt des Stückes hat die Kapitelstube des Neu-Münsters zu Würzburg zum Schauplatz und dürfte auf den 13. Mai zu legen sein, doch sind in ihm manche historisch auseinander fallende Ereignisse zusammengezogen. Es soll ein Versammlungsrat aller Haufen gemeiner Bauernschaft in und um Würzburg stattfinden; vorher wird ein Gottesdienst abgehalten, und verschiedene Personen, der Schultheiß Bezold von Ochsenfurt, der Schreiber Lorenz Löffelholz, Rektor Besenmeyer und Ritter Stephan von Menzigen aus Rotenburg beobachten den Einzug in die Kirche. Da werden die verschiedenen Bauernführer charakterisiert, Jakob Kohl als „volle Sau“, Götz von Berlichingen, „das Nußknackerlein“, der in seinem Haufen nicht vielmehr als ein Gefangener ist — die Redenden sind meist Anhänger Florian Geyers, dessen Sturm auf Weinsberg jetzt genauer geschildert, und der für den Posten des obersten Hauptmanns der Bauern vorgeschlagen wird. Doch merkt man gleich, daß Opposition gegen Geyer da ist; ihr verleiht namentlich der Pfarrer von Mergentheim, Bubenleben, Ausdruck, dem Geyer als „Pfaffenfeind“ verhaßt ist. Domherren und Ritter vom Schloß Frauenberg, die mit den Bauern verhandeln sollen, werden hereingeführt und unterhalten

sich mit den anwesenden Rittern Menzingen und Wilhelm von Grumbach, dem Schwager Geyers. Ersterer ist Anhänger des vertriebenen Ulrichs von Württemberg und läßt die Behauptung, daß dieser und der König von Frankreich bei dem Bauernkrieg die Hände im Spiel hätten, unwidersprochen, letzterer, der als ansbachischer Gesandter da ist, zeigt seinen Haß gegen den Bischof von Würzburg und die Pfaffen. Dann treten die Bauernführer ein, Wendel Hipler, Kohl, Götz, Georg Metzler, der Flammenbecker, Link, ein Würzburger u. a., endlich auch Geyer mit großem Gefolge. Er spricht zu Besenmeyer, mit dem er ehedem bei Mucianus in Gotha an einem Symposion teilgenommen hat, darauf eröffnet er die Versammlung. Zunächst wird über die Gesandtschaft der Herren vom Schloß beraten, die zu den zwölf Artikeln schwören, aber das Schloß nicht übergeben wollen. Götz, auch Geyer raten davon ab, vor festen Schlössern die Zeit zu verliegen, aber die Würzburger wollen das Schloß gebrochen sehen, und ihnen fällt die Mehrheit zu. Als Götz sich dawider aufregt, er wolle keine Wiederholung des Weinsberger Stückleins, da wirft man ihm vor, ihm sei Geld geboten; Geyer redet zur Ruhe und spricht dann zur Gesandtschaft, daß die Bauern die evangelische Freiheit nicht verschachern wollten. Wie im ersten Akt Wolf von Hanstein gerät auch er mit Sebastian von Rotenhan, dem Hofmeister des Bischofs, ehemaligem Freund Ulrichs von Hutten, heftig zusammen und wird von den Rittern als Franzose denunziert. — Der Schreiber Löffelholz bringt die Hauptmannswahl aufs Tapet und schlägt Florian Geyer vor, Metzler nennt Götz, Bubenleben will keinen Edelmann und nennt Jakob Kohl. Es kommt zu

persönlichen Reibereien, Flammenbecker, ein Weinsberger, erklärt, man brauche keinen Hauptmann, Hipler fragt Geyer, ob es wahr sei, daß ihn der schwarze Haufe im Ring zum obristen Feldhauptmann verlangt habe. Der allgemeine Neid auf Geyer regt sich, Götz und er geraten aneinander, endlich gelingt es Geyer durch den Vorschlag der Errichtung eines dauernden Kriegsrats Ruhe zu schaffen. Alle stimmen zu und stoßen mit Verwünschungen der Feinde der Bauern, namentlich des Georg Truchseß und des Bischofs, ihre Messer in einen Ring. Auch Grumbach thut es unter Verwünschung des Bischofs.

Der zweite Akt des Dramas führt uns nach der freien Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber. Er spielt am 16. Mai. In Kratzers Wirtshaus am Markt daselbst sehen wir allerlei Volks versammelt, Besenmeyer, den Rektor, der sich um eine ohnmächtige Dirne, die schwarze Marei, die eine Botschaft für Florian Geyer hat, bemüht, Bürger, die gut evangelisch gesinnt sind, einen Landsknecht, Schäferhans, der nicht gegen seine bäurischen Brüder fechten, einen ausgelaufenen Mönch, der beim Bauern arbeiten will, einen Hausierer, der die volkstümliche Litteratur der Zeit feilbietet und sich über den Rothenburger Rat lustig macht. Zu ihnen tritt der blinde Mönch Hans Schmidt, einer der Hauptbeförderer der Reformation in Rothenburg und Freund des sich dort aufhaltenden Karlstatt, und hält eine lustig-ingrimmige Rede, in der er die Eiferer gegen das Neue travestiert. Er berichtet auch, daß Karlstatt ins Würzburger Lager ziehen will, mit Geyer und dem Geschütz, das Rothenburg dem Bauernheer stellt. Schäferhans äußert seine Wut gegen Karlstatt, den „Schänder Mariens“. Weiter

erscheinen Menzingen, der in Rothenburg einer der Hauptrollen spielt, Jörg Kumpf, ein Bruder des Altbürgermeisters Ehrenfried Kumpf, ebenfalls eines Hauptbeförderers der Rothenburger Reformation, dann der Schultheiß von Ochsenfurt, der mit Menzingen ein erregtes Gespräch über den von diesem verteidigten Markgraf Kasimir von Brandenburg führt, dem er nicht traut. Plötzlich kommt Karlstatt hereingestürzt, von Schäferhans mit blanker Wehr verfolgt. Man hält den Rasenden zurück, Geyer, der gleich darauf mit Wilhelm von Grumbach erscheint, befiehlt dem Landsknecht die Wehr einzustecken und schlägt ihn, als er nicht gehorcht, nieder. Karlstatt spricht sich über Luther und sein eigenes evangelisches Ideal aus und beharrt trotz der Abmahnung Grumbachs dabei, nach Würzburg zu gehen. Die Würzburger Zustände werden, auch von Geyer, nicht sehr rosig geschildert. Das Volk von Rothenburg verlangt Geyer zu sehen, ehe er abreitet, er tritt ans Fenster und hält ihm eine Rede. Im letzten Augenblick meldet Besenmeyer Geyer, daß Nachricht für ihn da sei, die schwarze Marie übergiebt einen lateinischen Brief von Lorenz Löffelholz und bringt mündlich die Botschaft, daß Tellermann, Geyers Leutnant, in Eisen gelegt sei. Er hat sich einem Sturm auf den Frauenberg widersetzt, den man während Geyers Abwesenheit nicht zu unternehmen versprochen hatte, aber doch unternommen hat, und bei dem die Hälfte der schwarzen Schar ganz umsonst geopfert worden ist. Gleichzeitig meldet Löffelholz den Sieg des Truchseß über die schwäbischen Bauern bei Böblingen (12. Mai). Nun verzweifelt Geyer völlig, Menzingen glaubt, das einzige Heil sei beim Markgrafen Kasimir.

Der dritte Akt schildert den vergeblichen, von den Bauern berufenen Landtag zu Schweinfurt (1. Juni). Es sind nur wenige Abgeordnete eingetroffen, Nürnberg, Windsheim und andere Reichsstädte haben abgeschrieben. Menzingen hofft immer noch auf den Markgrafen. Aber ein Jude berichtet, dieser stehe vor Kitzingen, das früher zu den Bauern abgefallen. Unter den Bauernführern findet eine heftige gegenseitige Abrechnung statt, Löffelholz namentlich nimmt sich den Bubenleben her, der der Veranlasser des vergeblichen Sturmes auf den Frauenberg gewesen ist nnd die schwarze Schar ins Verderben geführt hat. Bubenleben schiebt die Schuld auf seinen ehemaligen Freund Jakob Kohl, dieser schimpft zurück. Als Florian Geyer kommt, berichtet ihm Löffelholz, daß Götz von Berlichingen von Würzburg mit dreißigtausend Mann dem Truchseß entgegengerückt sei. Eine alte Frau, die einen geblendeten jungen Menschen herbeiführt, erhebt das Gerücht, daß der Markgraf vor Kitzingen stehe, zur Wahrheit, ja, es zeigt sich, daß Kitzingen schon erobert ist und der Markgraf mehr als fünfzig Bürgern die Augen hat ausstechen lassen, darunter eben dem Sohn der Frau. (NB. die Eroberung Kitzingens geschah erst am 7. Juni). Nun bricht Geyer los, nichts wird den Bauernführern geschenkt, Jakob Kohl, Link, Flammenbecker, alle bekommen ihr Teil. Eine dringende Botschaft aus Würzburg zwingt die Anführer zum Aufbruch.

Im vierten Akt befinden wir uns wieder in Rothenburg. Hier ist der Umschwung bereits eingetreten, man läßt schon eine Supplikation an den Rat um Wiederaufrichtung der Messe herumgehen. Selbst die ergebensten Anhänger des Neuen wie der Wirt Kratzer verlieren den

Mut. Bei diesem tritt mitten in der Nacht Karlstatt ein, abgerissen, bestaubt, entstellt bis zur Unkenntlichkeit — die Zustände in Würzburg haben ihn zur Verzweiflung getrieben. Mit Mühe und Not erlangt er von Kratzer ein Nachtquartier. Dann kommen Menzingen, Besenmeyer und Geyer von Schweinfurt — Geyer hat vergeblich versucht, zu Brettheim im Rothenburger Gebiet neue Mannschaft zu werben, auch sie sind verzweifelt, aber Geyer gerät plötzlich in eine tolle Lustigkeit hinein. Er gesteht zu, daß der Bauernkrieg von Frankreich unterstützt worden ist. Tellermann, der da, den Stumpf einer schwarzen Fahne in der Hand, mit letzter Kraft hereinstürzt, meldet den Verrat Götz von Berlichingens und den Sieg des Truchseß bei Königshofen (2. Juni). Nun ist alles verloren, es gilt zu sterben. In Sterbestimmung nimmt man Abschied von einander, Geyer hält seine letzte Rede, trinkt auf Huttens und Sickingens Gedächtnis — sein Mut wenigstens ist ungebrochen.

Der fünfte Akt bringt seinen Ausgang, der auf dem Wilhelm von Grumbach gehörigen Schloß Rimpar erfolgt. Da Geyers Frau, Grumbachs Schwester, für ihn herumbettelte, hat er (im 4. Akt) seine getreue Dienerin Marei mit einem Briefe an sie gesandt, den ihr jetzt Grumbachs Frau vergeblich zu entreißen strebt. Diese ist sehr um ihren Gatten besorgt, der sich ja auch mit den Bäurischen eingelassen und dem Würzburger Bischof den Tod gewünscht hat, ja, sie hat schreckliche Träume, die ihr das grausige Ende ihres Mannes (42 Jahre später, nach den mit dem Bauernkriege nicht zusammenhängenden Grumbachschen Händeln!) verkünden. Als daher bündische Streifreiter, zum Teil uns aus dem Vorspiel bekannte

Ritter, aber auch der berühmte Schärtlin von Burtenbach ist dabei, in die Burg einreiten, werden sie mit der größten Zuvorkommenheit aufgenommen und ihnen ein Gelage zugerichtet. Wir vernehmen durch die Ritter von der Entsetzung des Frauenbergs, von der letzten Schlacht bei Jngolstadt (in Franken), wo Geyer und die Seinen mannhaften Widerstand geleistet. Geyer ist entkommen und wird verfolgt. Die Ritter erlustieren sich auf Schloß Rimpar ein wenig mit Bauernquälerei und betrinken sich nebenbei. Unbemerkt kommt da Geyer ins Schloß, Grumbach, der ein menschliches Rühren verspürt, verbirgt ihn, aber seine Frau übt Verrat, und nun stürzt sich die volle Schar auf den Einzelnen. Er stirbt, ungebrochen in seiner Mannheit, durch einen Schuß des Schäferhans, der in Grumbachs Dienste getreten ist.

Das ist so ungefähr der Jnhalt des Hauptmannschen Dramas. Ehe ich mich nun mit seiner poetischen Bedeutung befasse, muß ich zunächst die Behandlung des Stoffes historisch-kritisch beleuchten. Wir hatten seit Lessing, freilich zum Teil in Mißverständnis Lessings, in Deutschland das ästhetische Dogma, daß es bei einem Drama auf die historische Treue im Einzelnen nicht ankomme — es ist ohne weiteres klar, daß dieses Dogma mit dem Sieg der naturalistischen Theorien über Bord geworfen werden mußte, und die „Weber“, die ja auch ein historisches Drama sind, zeigten, daß wenigstens bei gewissen Stoffen die allertreueste Herstellung der Wirklichkeit erfolgreich durchzuführen sei und künstlerisch wirke. Es fragte sich nun, ob Methode und Technik der „Weber“ auch auf zeitlich weiter zurückliegende Stoffe übertragen werden könne, und Hauptmanns „Florian Geyer“ ist

augenscheinlich der mit vollem Bewußtsein unternommene Versuch, dies zu thun, der Versuch eines naturalistischen historischen Dramas großen Stils. Alle Freiheiten, die sich ein Dramatiker alten Stils mit dem geschichtlichen Detail erlauben mochte, sind hier also nicht gestattet, wir haben das Recht, auf Grund der historischen Kenntnis, die wir besitzen, jede Einzelheit des Dramas auf das genaueste zu prüfen; denn alle Einzelheiten zusammen ergeben eben die geschichtliche Wirklichkeit, die heraufbeschworen werden soll, und die nach der naturalistischen Theorie die einzige Wahrheit ist. Prüfen wir Hauptmanns Stück daher zunächst auf Grundlage der Zimmermannschen Geschichte! Da finden wir zu unserer Ueberraschung, daß der naturalistische Dichter im ganzen nicht viel anders mit den geschichtlichen Thatsachen verfahren ist, als es der Dramatiker alten Stils zu thun pflegte. Zwar das Vorspiel kann geschichtliche Wahrheit sein; es ist offenbar, daß Bischof Konrad von Thüngen an seine Domherrn und Ritter eine Vermahnung halten mußte, ehe er zum Pfalzgrafen entwich. Immerhin fällt auf, daß er des Landtags, der soeben in seinem Bistum gehalten worden und auf dem eine Unmenge Anklagen gegen seine Herrschaft laut geworden war, garnicht erwähnt; auch ist seine Rede ein wenig in dem Stil jener fingierten Reden, wie wir sie bei den rhetorischen Geschichtschreibern finden, gehalten. Die Vorlesung der zwölf Artikel erscheint ebenfalls nicht gut historisch begründet, da man wohl annehmen kann, daß sie um diese Zeit die gesamte Ritterschaft deutscher Nation bereits kannte. Endlich sind einige kleine Schnitzer da, wie der, daß der Domprobst Friedrich von Brandenburg Kurfürst genannt

wird — ein ansbachischer geistlich gewordener Prinz Kurfürst! Im ganzen mag aber das Vorspiel wohl angehen. Dagegen ist der erste Akt, wie ich schon sagte, die Zusammenziehung einer Reihe von Ereignissen, die sich auf die Tage vom 9. bis 13. Mai verteilen, ja, es sind hier Personen und Dinge zusammengebracht, die geschichtlich auf keine Weise zusammenzubringen sind. Seit dem 9. Mai saß ein Ausschuß der Bauern des Reiches zu Heilbronn, Wendel Hipler an der Spitze, um die allgemeine Reichsreform zu beraten; Hauptmann läßt aber Hipler in Würzburg sein, er läßt hier ferner die (vergebliche) Wahl eines obersten Feldhauptmanns vornehmen, an die in jenen Tagen garnicht mehr zu denken war. Auch die Verhandlungen mit den Belagerten auf dem Schlosse zieht er zusammen, Vorgänge des 9. und des 12. Mai. Im Einzelnen sind auch manche Irrtümer und Ungenauigkeiten. Im Vorspiel wird ein Georg (Hans) Bermeter von Würzburg genannt, hier tritt ein Würzburger Link auf — erst aus dem dritten Akt ersehen wir, daß Bermeter und Link eine Person ist. Weiter: Als Vertreter des bäurischen Terrorismus wird hier und im dritten Akt Flammenbecker, ein Weinsberger, hingestellt — der Flammenbeck war aber nach Zimmermann ein Heilbronner, und es mag bezweifelt werden, ob er bei Weinsberg gewesen. Dagegen kommt ein Melchior Becker, Weinsberger Bürger, als Freund Jäcklein Rohrbachs vor. Dieser Jäcklein Rohrbach, sicher eine der hervorragendsten Gestalten des Bauernkriegs, etwas wie der Marat der Bewegung, wird bei Hauptmann nicht einmal genannt, das Verdienst der Eroberung Weinsbergs immer Geyer zugeschrieben, obschon dieser nur das Schloß,

nicht die Stadt genommen hatte. Sehr unwahrscheinlich ist, daß, wie hier erwähnt wird, Florian Geyer, der selbst sagt, daß er des Lateinischen nicht mächtig sei, zu dem Kreise des Mucianus Rufus in Gotha gehört und daselbst einst mit Besenmeyer (der bei Zimmermann einmal, mir wahrscheinlicher, Vesenmeyer genannt wird), Ulrich von Hutten und Eitelfritz von Zollern einem Symposion beigewohnt habe. Das müßte im Jahre 1505 gewesen sein, da war Florian Geyer aber sicher noch sehr jung, ist doch sein Schwager Wilhelm von Grumbach erst 1503 geboren. In Begleitung Florian Geyers treffen wir hier im ersten Akt den Ritter Konrad von Hanstein, der freilich nicht spricht — ist das nicht vielleicht der Ritter Wolf von Hanstein des Vorspiels? — Im zweiten Akt ist namentlich die völlige Unklarheit, in der wir über die Rothenburger Verhältnisse bleiben, zu tadeln. Es wird einmal vom „Ausschuß“ geredet, aber, ohne Zimmermann gelesen zu haben wird keiner wissen, was das ist. Wenn hier ein Bürger davon redet, daß er vor der allgemeinen Reform nicht gehalten sei, Zins zu zahlen, Zehnt zu geben, noch auch weder Gült, Handlohn, Hauptrecht, daß er nicht zu steuern, zu dienen, zu frohnen brauche, so ist das reiner Unsinn. Ein Bauer konnte so sprechen, aber niemals der Bürger einer Stadt, die ja gerade alles das von ihren bäuerischen Hintersassen verlangte. Ueberhaupt fehlt Hauptmann trotz der „peinlichen Gewissenhaftigkeit seiner Spezialstudien“, von der man soviel Wesens gemacht hat, die gründliche Kenntnis der sozialen Zustände der Zeit; der große Gegensatz zwischen Bürger- und Bauerntum, nicht minder groß als der zwischen Bauerntum und Ritterschaft, ist ihm kaum auf-

gegangen. Ueber Karlstatt und Luther werde ich an anderer Stelle sprechen. Im allgemeinen können die Vorgänge dieses Aktes historisch treu sein, auch die kleinen Schnitzer sind selten — nur ist mir unerfindlich, wie Geyer auf den Gedanken kommt, unter die Brüder vom gemeinsamen Leben zu gehen, die doch nur in den Niederlanden existierten und in der Reformationszeit ziemlich spurlos verschwanden. — Der dritte Akt bringt die größte Gewaltsamkeit gegen die Geschichte: die Verlegung der Einnahme von Kitzingen vom 7. auf den 1. Juni. Nur dadurch wird freilich die Szene mit dem Geblendeten und seiner Mutter möglich. Auch sonst ist hier mancherlei Bedenkliches, bedenklich vor allem die Gestalt des für Geyer schwärmenden Juden. Es wird berichtet, daß den Bauernhaufen Juden nachzogen „wie die Aasvögel", wie denn auch die römische Beute von 1527 größtenteils in die Hände von Juden geriet, aber ein Jud Jöslein, so ein kleiner Nathan der Weise, der vom Evangelium mitredet und gleiches Recht auch für die Juden verlangt, ist denn doch wohl in dieser Zeit unmöglich. Ein böser Mensch würde hier von einer Konzession an das Berliner Premièrenpublikum reden, ich will der Wahrheit gemäß konstatieren, daß sich während des Bauernkriegs allerdings die Ideen der allgemeinen Gleichheit, von der die Juden nicht auszuschließen, hie und da regten, an vielen Orten, wie im Elsaß, war die Bewegung aber auch mit gegen die Juden gerichtet. Was im dritten Akt vom Flammenbecker berichtet wird, nämlich die Tötung Dietrichs von Weiler u. s. w ist ihm ganz ungeschichtlich zugeschoben. — Der vierte Akt, in Rothenburg spielend, am Samstag vor Pfingsten, dem 3. Juni, kann im Ganzen als historisch gelten, nur

waren die Schwarzen nicht bei Königshofen, und Tellermann kann also nicht todwund mit dem Rumpf der schwarzen Fahne aus diesem Treffen heimkehren. — Ueber Florian Geyers Tod weiß man, nachdem man ihn lange an einen falschen Ort verlegt, jetzt nur, daß er durch einen Knecht Wilhelm von Grumbachs bei Rimpar erfolgte; der letzte Akt ist also wesentlich Phantasie. Manche seiner Erzählungen sind unklar, die Hereinziehung der so viel späteren Grumbach'schen Händel ist genau in dem Maße zu tadeln wie die Exeventu-Prophezeiungen Wildenbruchs.

Naturalistisch in dem Sinne, daß er sich genau an die historische Wirklichkeit anschlösse, ist — das geht aus dem Ausgeführten wohl zur Genüge hervor — der „Florian Geyer" nicht. Aber er könnte immerhin die Einzelheiten verändert bringen und doch in der Totalität durchaus historisch wirken. Leider darf ich ihm auch das nicht zugestehen. Ist es auch, wie ich bereits sagte, nicht möglich den gesamten deutschen Bauernkrieg im Rahmen eines Dramas zu geben, so müßte doch der Dichter dem Ausschnitt, den er darstellt, die typische Bedeutung verleihen — Hauptmann ist das keineswegs gelungen. Er hat sich die größte Mühe gegeben, Zeitton und Zeitkolorit naturalistisch treu zu gestalten, aber über dem Bestreben, alles Einzelne bis auf das sich Räuspern und Spucken nach dem Vorbild der „Weber", die man geradezu als Patenstück des „Florian Geyer" bezeichnen darf (eine enge Verwandtschaft besteht auch mit Grabbes „Napoleon"), genau zu malen, ist ihm der eigentliche Geist der Bewegung, das Elementare, aus dem sie entsprang, das sie vorwärts trieb und sie zu Grunde richtete, entgangen. Wo ist im „Florian Geyer" der seit Jahrhunderten unterdrückte

deutsche Bauer, der seine Ketten sprengt? Ich habe ihn mit dem besten Willen in dem ganzen Stücke nirgends entdecken können, und auch der Bauernkrieg ist ja gar nicht da. Da haben wir freilich den Ritter, der seine Standesvorurteile aufgiebt und die deutsche und evangelische Freiheit und Gleichheit begründen will, den gelehrten Humanisten, den fanatischen Geistlichen, den unzufriedenen Bürger, und alle reden, wenn sie auch nicht handeln (das Wort rein dramatisch, nicht wörtlich genommen) — wo aber ist, wiederhole ich, der deutsche Bauer? Denn ein Weinfaß wie Jakob Kohl wird man doch wohl nicht für einen Vertreter seines Standes erklären wollen. Und wie der Bauer fehlt eigentlich auch der rechte Ritter: Die treuherzige Natur und Biederkeit, die Goethe aus Götz von Berlichingens Lebensbeschreibung ansprach und ihn zu seinem „Götz“ begeisterte, ist bei Hauptmann nirgends vertreten — seine Ritter sind alle über ihren Stand hinaus oder so tief in den Vorurteilen und Lastern ihres Standes befangen, so ohne jede Menschlichkeit (ich meine damit nicht Humanität), daß wir sie fast als Karikaturen empfinden. Lieber Gott, der Adel war damals denn doch noch ein „natürlicher“ Stand in der Nation, hatte als solcher Existenzrecht und war auch nicht ohne gute Eigenschaften. Ich glaube, daß Hauptmann da ein ihm vielleicht nicht zum Bewußtsein gekommener gewisser neidischer Blick auf Goethes „Götz“, der ja im Ganzen die Partei des Adels d. h. des tüchtigen landsässigen Adels hält, viel geschadet hat; auch in Einzelheiten, vor allem in der Behandlung Götzens selbst glaube ich ihn zu entdecken. Sind nun aber vollgiltige Vertreter der beiden Stände, die den großen Kampf der

Zeit miteinander ausfechten, in dem Drama nicht vorhanden, so kann es natürlich auch kein typisches Zeitgemälde ergeben, und ob die einzelnen Szenen noch so lebenswahr sind. Das sind sie zum Teil, zum Teil ist aber auch ein solcher Ballast aller möglichen Dinge in sie hineingeschleppt, daß sie für den historisch Ungebildeten geradezu unverständlich werden. So finden wir eine Menge theologischer Dinge, Auseinandersetzungen über die Scholastik z. B., ferner Diatriben gegen die Juristen, alchemistisches Zeug und dergleichen, aber von allem immer nur soviel, daß es dunkel macht, nicht erhellt. Dagegen fehlen die wichtigsten auf den Bauernkrieg selbst bezüglichen Dinge, von seinem Ursprung, ersten Fortgang und seiner Verbreitung wird kaum etwas berichtet, nicht einmal die verschiedenen Bauernhaufen werden aufgeführt; Thomas Münzers eigentümliche Bedeutung wird nirgends charakterisiert, obschon er auch in Süddeutschland den Funken geschürt hatte, nur die Schlacht bei Frankenhausen gelegentlich erwähnt; von der politischen Lage des Reichs, wie es kam, daß der Kaiser fern war, wie die größeren Fürsten sich stellten, erfahren wir nichts &c. &c. So gerät das ganze Bild unvollständig und schief. Gewiß mußte sich Hauptmann beschränken, aber die richtige Perspektive des Ganzen wäre doch zu gewinnen gewesen — der Dichter hat es nicht gekonnt, die eigentümliche Schwäche seines Talents, große Verhältnisse und Menschen und Dinge im Ganzen zu überschauen, fällt hier wiederum auf, und die Folge ist, daß wir dann auch an seiner Objektivität zweifeln. Man vergleiche einmal Goethes Götz: Das ist denn doch ein wirkliches Weltbild, eine allseitige, eine gerechte Darstellung einer ganzen Zeit! Die Leute, die

im „Florian Geyer“ „Götzens“-Geist wiederfinden, sind einfach blind. Nicht einmal im wahren Zeitton hat Hauptmann Goethe erreicht. Ueber die Sprache des „Florian Geyer“ zu urteilen, muß ich den Philologen überlassen, soviel ist mir aber völlig klar, daß Hauptmann den großen Fehler begeht, seine Menschen so sprechen zu lassen, wie man ihrer Zeit schrieb, im Kanzleistil. Ganz sicher aber haben die Menschen des Reformationszeitalters viel besser, freier und lebendiger gesprochen als geschrieben, und Hauptmanns Sprache ist darum nichts weniger als die Sprache der damaligen Wirklichkeit, außerdem noch selbst im Verhältnis zu der Buchsprache der Zeit viel zu gequält und manieriert, ohne jede Frische und Naivetät, die uns aus den zeitgenössischen Büchern durch alle Unbeholfenheit hindurch oft so wohlthuend anspricht. Um doch eine Einzelheit zu erwähnen, wie wirkt das „Kotz“, „Mere“, „Blau“ und sonstiges Halbinterjektionale bei Hauptmann so gezwungen, wie sind seine Cynismen so schön ausgetüftelt — im vollsten Gegensatz zu der Natur bei Goethe, der auch sprachlich genau das Richtige getroffen haben wird. Alles in allem, Hauptmanns „Florian Geyer“ ist kein echtes Milieudrama geworden, wie es die „Weber“ sind, und der Grund liegt auf der Hand: weil ihm die lebendige Quelle, die persönlichen Erinnerungen, Beobachtungen, auch der innere Zusammenhang mit dem alten deutschen Bauerntum fehlten; es ist noch weniger ein Weltbild geworden, wie es Goethes „Götz“ darstellt — der Dichter, mit großer historischer Anschauung nicht ausgerüstet, wollte zu viel geben und gab eben deswegen nicht genug, gab vor allem nicht mit freier Objektivität. Man kann das Werk am

besten ein archäologisches Drama nennen; denn sicher, der Naturalismus wird hier zum Archäologismus, freilich zu einem Archäologismus, der höher steht als der in den siebziger Jahren herrschende, da er nicht gerade ein Produkt dichterischer Schwäche ist und ein weit größerer Kunstverstand über ihm schwebt. Aber viel unmittelbares Leben wird auch hier durch die archäologische Pedanterie unterdrückt, und daneben ist doch meine Behauptung, daß man den „Florian Geyer" nur mit Hilfe von Zimmermanns Geschichte des Bauernkrieges ordentlich verstehen könne, nicht von der Hand zu weisen.

Aber vielleicht ist es unrecht, das Drama als historisches Milieudrama aufzufassen, vielleicht will es nur als Charakter- und Heldendrama gewürdigt sein. Zwar die Breite der Anlage, das Auftauchen und Wiederverschwinden der Personen im Drama, der Umstand, daß, wie Litzmann sich ausdrückt, Hauptfiguren und Nebenfiguren, Hauptmotive und schmückendes Beiwerk in derselben Größe ausgeführt sind und gleichwertig nebeneinanderstehen, wiedersprechen dieser Auffassung zum Teil; dennoch ist nicht zu leugnen, daß das Stück von vornherein zwar nicht auf die Charakteristik, aber auf die Offenbarung des Heldentums Florian Geyers angelegt ist. Das echte Drama gestattet nun so etwas freilich nicht; so wenig wie da das Milieu den Helden erdrücken darf, so wenig darf der Held über das Milieu künstlich emporgehoben werden, das Drama soll eben vor allem Weltbild sein. Aber es ist nicht zu leugnen, daß etwas wie ein Heldendrama κατ' ἐξοχὴν seit Schiller in Deutschland existiert — sein lebender Hauptvertreter heißt Ernst von Wildenbruch, und es ist allerdings meine feste Ueber-

zeugung, daß Hauptmann bei der Gestaltung seines Florian Geyer von Wildenbruch beeinflußt worden ist. Schon im Vorspiel wird wiederholt auf das Heldentum Geyers hingewiesen, die ersten Scenen des ersten Akts zeigen vor allem die große Volksbeliebtheit, die er genießt, sein Auftreten, zuerst mit großem Gefolge, ist zwar im Ganzen entschieden und mannhaft, aber doch auch etwas „rasselnd", und je näher dem Schluß, desto mehr häufen sich die theatralischen Momente, die Geyer in interessanten Situationen zeigen. Das wäre nun ganz schön und gut, aber ein Held, ein solcher Held muß positiv handeln, und zum Handeln kommt Geyer eigentlich im ganzen Stück nicht (denn daß er einmal den Schäferhans niederschlägt, ist keine dramatische Handlung), er läßt sich von seinen Mitführern hin und her schicken, verzweifelt an seiner Sache schon zum Schluß des zweiten Aktes, und als die Entscheidung da ist, bleibt ihm nichts übrig als zu sterben. Ein moderner Aesthetiker meint: „Dieser Held fällt durch Zwietracht und Verrat in den eigenen Reihen, durch Unverstand und Roheit derer, die sich ihm unbedingt unterordnen sollten, durch die Ungunst der wüsten bornierten Zeit" — ja gewiß (obschon das Reformationszeitalter vielleicht nicht ganz so borniert war, als es den Herrn Aesthetikern von der Höhe des neunzehnten Jahrhunderts erscheint), aber er thut leider ganz und garnichts dagegen, und so kann die Darstellung seines Sturzes auch nicht, wie jener Aesthetiker meint, von tragischer und typisch-menschlicher Bedeutung sein. Eines thut Geyer freilich doch: er hält Reden, er setzt seine Ideen auseinander, im ersten, zweiten, dritten, vierten Akt — aber leider sind diese Reden, besonders

die zu Rothenburg aus dem Fenster gehaltene, zwar hin und wieder kräftig, aber doch im Ganzen im Leitartikelstil („das Reich muß reorgarnisiert werden. Von Franken aus muß es geschehen. Fränkisch ist die alte Reichsverfassung, fränkisch wird die neue sein“ u. s. f.), und so erinnert das Heldentum Florian Geyers ganz bedenklich an das moderne Demagogentum und bleibt äußerlich, der Charakter, der Mensch steht nicht nachdrücklich genug dahinter. Das ist ja überhaupt die alte Schwäche Hauptmanns: Wir sehen seine Menschen zu sehr immer von einer Seite, ja nur nach der Oberfläche, nichts ist genug von innen heraus entwickelt, und dieser Fehler tritt bei Florian Geyer besonders deutlich zutage, wir lernen den Menschen Geyer eigentlich kaum kennen, nicht seine Entwicklung, nicht sein tiefstes Wesen, nicht die Motive seines Handelns oder Nichthandels. Freilich, die Geschichte bot Hauptmann gar zu wenig. Wir haben nur dunkle Nachrichten, daß Geyer im Dienste des schwäbischen Bundes gegen Götz von Berlichingen gestanden, dann zu dem Hutten-Sickingenschen Kreis gehört (was noch lange nicht sagt, daß er auch mit den Humanisten à la Mucianus in persönlicher Verbindung gewesen sei), darauf als Flüchtling in der Schweiz oder beim Herzog Ulrich von Württemberg gelebt, endlich bei Pavia auf französischer Seite gekämpft habe. Daraus kann man aber seinen Haß gegen seine Standesgenossen, seinen extremen politischen Radikalismus nicht erklären, es müssen noch ganz persönliche Schicksale eingewirkt haben, die der Dichter eben glaublich hätte erfinden müssen. So eine Art Loth des sechzehnten Jahrhunderts ist nicht gut denkbar. Aber auch weiter fehlt uns überall der Mensch

Geyer: sein Verhältnis zu seiner Frau, Grumbachs Schwester, bleibt völlig unklar und das zu seiner Dienerin, der schwarzen Marei, wird doch nicht ganz klar. Zu dieser hat wohl das Käthchen von Heilbronn Modell gestanden, und der „Leutinger“ Tellermann ist am Ende eine Variation von Goethes Lerse. Bleibt nur noch die geistige Freundschaft mit Besenmeyer als „Menschliches“ übrig. Das ist überhaupt das Unglück dieses Dramas, daß es — ganz im Gegensatz zu Goethes „Götz“ — keine menschlichen, nur politische Verhältnisse zeigt, wesentlich aus politischem Raisonnement der verschiedenen Personen besteht. Ich möchte lieber die eine Szene im „Götz“, das Gespräch Götzens mit seinem Sohn als den ganzen „Florian Geyer“ gemacht haben. Auch wenn wir dies Drama mit den „Webern“, die wesentlich doch häusliche Zustände aufzeigen, vergleichen, springt die politische Dürre in die Augen. Zum Teil ist die Schuld auf die dramatische Form zu schieben, die Hauptmann wählen mußte, wenn er seinem Naturalismus zu seinem Rechte verhelfen wollte, und die doch im Grunde hier nicht naturgemäß ist; natürlich wäre hier die shakespearisierende Form, die Goethe denn auch gewählt hat, und die es ihm ermöglicht, alle möglichen typischen Szenen des Krieges und des Friedens, alle öffentlichen und häuslichen Vorgänge bunt durcheinander, aber sich zum Weltbild zusammenschließend darzustellen. Hauptmann, in dem Wunsche, große zusammenhängende Wirklichkeitsbilder wie bei den „Webern“ zu erhalten, aber vor allem wohl auch an die moderne Bühne denkend, sah sich gezwungen, seine Vorgänge in die Kapitel- und Wirtsstuben zu verlegen und tötete damit alles bewegtere Leben, die Handlung

und zum Teil auch die Charaktere, ohne doch ein echtes Milieudrama und noch weniger ein Theaterstück fertig zu bringen. Man mag es mechanische Auffassung nennen, aber es ist sehr schlimm, wenn ein dramatischer Held nie allein oder nur mit einem guten Freunde zusammen sein kann, und der Florian Geyer ist denn auch kein solcher, keine echt tragische Gestalt geworden. Doch möchte ich ihn auch nicht zum bloßen leeren Theaterhelden herabgesetzt wissen; so weit hat ihn Hauptmann doch lebendig gemacht, daß wir an seiner Tapferkeit und seinem Freiheitssinn nicht zweifeln und seinen Untergang bedauern.

Neben Geyer giebt es eigentlich nur Nebenpersonen in dem Drama, manche, die interessieren, wie Wolf von Hanstein, der dann völlig verschwindet, wie der Rektor Besenmeyer, doch die vorzüglichste Nebengestalt Geyers, als Humanist dem Modernen stark angenähert, aber nicht unhistorisch, wie Stephan von Menzingen, in dessen tiefere Motive wir nur leider wieder nicht hineinblicken, ja, den wir ohne Zimmermann garnicht verstehen, wie Wilhelm von Grumbach, der nur leider aus allerlei nicht zusammenpassenden Flicken zusammengesetzt ist (diese Flicken stammen oft von ganz anderen Personen, wie denn z. B. das Wort, daß er selbst mit seinen Brüdern ungern geteilt habe, historisch dem bayrischen Kanzler Leonhard von Eck gehört) — die Mehrzahl der Nebenpersonen schwebt aber — ein Beweis, daß die Hauptmannsche Kunst auf das körperliche Sehen angewiesen ist — völlig schattenhaft vorüber. Unrecht ist ohne Zweifel Götz von Berlichingen angethan, er wird direkt als lächerlich hingestellt, was er doch schwerlich war — aber, wie gesagt,

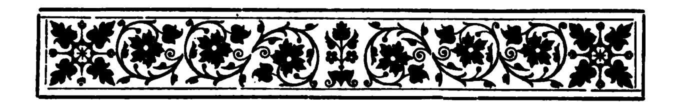
hier finde ich fast etwas wie Rancüne gegen Goethe. Wendel Hipler, der feinste Kopf unter allen Bauernführern, kommt ebenfalls nicht zu seinem Recht. Von Luther wird, um es milde auszudrücken, ein ganz einseitiges Bild gegeben, was etwa dadurch zu vermeiden gewesen wäre, daß man einen echt evangelischen Geistlichen neben Karlstatt eingeführt hätte. Ich will Luthers Verhalten gegen die Bauern nicht geradezu verteidigen, aber verstehen kann man's doch. Schon Zimmermann hat als echter Demokrat sehr wenig Verständnis für den großartigen Konservativismus Luthers, obschon der mit der Politik nicht einmal zusammenhängt, erwiesen, und Hauptmann ist ihm hier wie so ziemlich in allem, was die geistige Auffassung des Stoffs anlangt, gefolgt. Wer die entgegengesetzte, wahrscheinlich eher zu haltende Anschauung kennen lernen will, braucht nur einmal die betreffenden Kapitel in Rankes „Deutscher Geschichte im Zeitalter der Reformation" zu lesen. Aber wir haben schon lange Hauptmanns Doktrinarismus, sein Schwören auf die moderne Weltanschauung, die natürlich nicht anders als radikal gedacht werden kann und gemütlich ins sechzehnte Jahrhundert hineingetragen wird, kennen gelernt — der angebliche Mysticismus des „Hannele" ist nichts weniger als eine Umkehr —, und das hat ihn im Bunde mit seiner Unfähigkeit, „das Ganze zu schauen", nicht zu der objektiven Darstellung, die vom Dramatiker gefordert wird, kommen lassen, obschon er im einzelnen nach Objektivität strebt. Gegen die Schranken seiner Natur und seines Talents kann eben kein Dichter an. Auch ist, wie ich wohl schon hervorhob, viel vom Geist des jungen Deutschlands (der ja auch in Grabbes „Napoleon" spukt),

beim jüngsten wieder wach geworden, sehr zum Schaden seiner Kunst, die im übrigen sicher höher steht.

Somit fällt mein Gesamturteil über den „Florian Geyer“ nicht sehr günstig aus: der berechtigte Naturalismus der „Weber“ ist in ihm zu einem stark manierierten Archäologismus geworden, der Held nichts weniger als ein tragischer Charakter, wenn auch noch nicht rein theatralischer Held, die Gesamtdarstellung ebenso wenig historisch treu wie künstlerisch objektiv. Ohne Zweifel, Hauptmann gleitet mit diesem Drama auf der schiefen Ebene zum Konventionellen (Theatralischen) fort, die er mit dem „Hannele“ betreten, es hilft ihm nichts, daß er das Konventionelle durch die Manier zu verdecken strebt, wir merken doch sofort den Mangel an unmittelbarem Leben. Mit Goethes „Götz“ verglichen — und von „Götz“ ist der Maßstab zu nehmen, schon weil Hauptmann in bewußtem oder unbewußtem Gegensatz zu ihm geschaffen hat — erscheint „Florian Geyer“ naturlos, beschränkt, schulmeisterhaft. Dennoch ist das Stück nicht absolut zu verwerfen: eins spürt man doch, Hauptmanns Kraft, seinen energischen Willen, den Stoff zu zwingen, und hin und wieder erhalten wir markige Zeichnung, fesselnde Züge, selbst Poesie. Der Schluß des dritten, der ganze vierte Akt haben bei einem an Schiller gemahnenden Streben nach breiter Wirkung unbedingt viel echte schmerzvolle Stimmung, womit dann die brutalen Ritterscenen des fünften Aktes immerhin kraftvoll kontrastieren. Und wenn man recht lebhaft empfinden will, daß Gerhart Hauptmann bei all seinem pedantischen Archäologismus doch ein Dichter bleibt, dann nehme man mit dem „Florian Geyer“ einmal das angeblich auch der neuen Richtung

angehörige Münzer-Drama Konrad Albertis „Brot“ (1888), das ja ähnliche Verhältnisse behandelt, zur Hand. Diesem blutlosen Machwerk gegenüber, bei dem seinem Verfasser allerdings nur Gutzkows „Uriel Acosta“ und Laubes „Karlsschüler“ als Ideal vorgeschwebt haben, wird man selbst Hauptmanns Manier als Wahrheit und Natur empfinden.





Die versunkene Glocke.

Am 2. Dezember 1896 wurde Hauptmanns „Versunkene Glocke“ am Deutschen Theater zu Berlin zum erstenmale mit glänzendem Erfolge gegeben. Dem Dichter wurden nach der Vorstellung rauschende Ovationen bereitet, die sich zum Teil aus der Oppositionslust des Berliner Publikums erklären lassen: Kurz vorher waren nämlich die beiden fälligen Schillerpreise an Wildenbruch für sein Heinrich-Drama verliehen worden, obgleich die Schillerpreis-Kommission den einen der Preise Hauptmann zugesprochen hatte, und das benutzte dasselbe Publikum, das kaum ein Jahr vorher den „Florian Geyer“ hatte durchfallen lassen, natürlich, um gegen regis voluntas zu demonstrieren. Man würde jedoch fehlgehen, wenn man den Erfolg des „Deutschen Märchendramas“ Hauptmanns auf äußere Gründe zurückführen wollte; die Aufnahme, die das Werk während der folgenden Wintermonate in ganz Deutschland fand, bewies unwiderleglich, daß der Dichter den Geschmack des Theaterpublikums diesmal genau getroffen. Und nicht bloß den des Theaterpublikums: das Buch, das gleichfalls im Dezember 1896

erschien, erlebte bis zum 1. Juli 1897 nicht weniger als 28 Auflagen, was doch sicher die Anteilnahme der allerweitesten litterarischen Kreise anzeigt. Mit diesem Märchendrama erlangte Hauptmann also die allgemeine Popularität, die das heißeste Streben so vieler deutschen Dichter ist: Ernsthafte Leute zerbrachen sich über den tiefern Sinn des Märchens den Kopf, die deutschen Backfische lernten wenigstens die Tirade über die Thräne auswendig, und die Straßenbuben (ich hab's selbst gehört) schimpften sich Waldschrat. Im Ganzen stimmte auch die Kritik in den nicht zu verkennenden lauten Beifall des großen Publikums ein, überall wurden die Vergleiche mit Shakespeare und Goethe hervorgeholt, und pfiffige Philologen erkannten, daß sich in der „Versunkenen Glocke“ für die an dem zweiten Teil des „Faust“ geübte Deutungslust ein neues Feld aufgethan. Ja, selbst der Dichter war zufrieden, wenn anders nicht die von der Presse kolportierten Verse

„Märchen kam und krönte mich
Mit dem Lorbeerkranze“ rc.

apokryph sind.

Freilich, böse Menschen giebt es überall, und nach und nach tauchten doch Stimmen auf, die da riefen, daß dieses Drama Hauptmanns keineswegs sein bestes sei, ja, die es völlig verdammten. Wie könnte auch, so wurde argumentiert, ein Werk, das eine so glänzende Aufnahme beim großen Publikum gefunden, wirklich gut sein, da doch sonst dieses Publikum bei allen echten großen Kunstwerken durchzufallen pflegt? Sollte hier in der That der ganz seltene Fall vorliegen, daß das Laien- und Banausentum im Verein mit dem Bildungspöbel, der alle unsere großen Dramatiker, Kleist, Grillparzer, Hebbel,

um den verdienten Erfolg gebracht, einmal das Richtige getroffen, daß auch die edelste, durchgebildetste Kunstempfindung zu ihrer Entscheidung Ja zu sagen hätte? Sollte Hauptmann wirklich, was ja seine „Clique“ stets behauptete, die ruhigen Schätzer seines Talents aber nie zugeben wollten, ein Genie, unser Shakespeare sein? Es giebt böse Menschen, wie gesagt, die darauf mit einem ganz entschiedenen Nein antworteten — und ich muß gestehen, daß ich von vornherein zu ihnen gehört habe.

Doch verdamme ich die „Versunkene Glocke“ nicht völlig, sie enthält unzweifelhaft Poesie, ist auch als Ganzes ein poetisches Werk, es lebt außer Hauptmann niemand in Deutschland, der etwas derartiges schreiben könnte. Aber daß es die Poesie sei, die wir ersehnt haben und die wir brauchen können, daß das Drama ein Meisterstück deutscher Dichtung, ein Werk der Weltlitteratur sei, das bestreite ich, auch, daß es die Höhe seiner bisherigen Entwicklung, sein Bestes und Eigenstes sei. Meiner Ansicht nach bedeutet auch die „Versunkene Glocke“ trotz ihrer Schönheiten ein Weiterhinabrollen auf der schiefen Ebene, auf die sich Hauptmann mit dem „Hannele“ begeben, und die zur Konvention und Unnatur zurückführt, meiner Empfindung nach will Hauptmann auch hier etwas, was er im Grunde nicht kann, handelt es sich hier um eine subjektiv recht wohl erklärliche, auch mit großer Kunst in Szene gesetzte, darum aber nicht minder verderbliche künstlerische Täuschung, Selbsttäuschung und Täuschung des Publikums zugleich, die als solche zu kennzeichnen, die Aufgabe aller derer ist, die es mit Hauptmann selbst und der deutschen Litteratur ernst und gut meinen.

Von dem Inhalt des Märchendramas brauche ich hier

wohl nur das Nötigste zu geben. Der berühmte Glockengießer Heinrich hat für ein Bergkirchlein eine Glocke gegossen, die auf dem Transport nach ihrem Bestimmungsort durch Schuld eines heimtückischen Naturgeistes, des Waldschrates verunglückt und in einen See stürzt. Bei dem Unfall stürzt auch der Meister ab, vermag sich aber noch auf eine Bergwiese zu schleppen, wo ihn Rautendelein, ein elbisches Wesen, das bei der als Hexe verschrieenen Buschgroßmutter Wittichen lebt, findet und erquickt. Von ihrem Zauber ergriffen, gesteht ihr Heinrich das Unglück seines Lebens:

„Deine Stimme
In Glockenerz zu bannen, mit dem Golde
Des Sonnenfeiertags sie zu vermählen,
Dies Meisterstück zu thun, mißlang mir immer,"

also sein Unbefriedigtsein als Künstler. Auch von der Verfolgung, die er gefunden, redet er. Rautendelein erscheint ihm als Märchen, „Märchen, küsse mich!", ruft er, wieder im Traume. Der Pfarrer, der Schulmeister und der Barbier des Dorfes, die sich aufgemacht, ihn zu suchen, tragen ihn nach heftigem Wortkampfe mit der Wittichen, der ihr durchaus heidnisches Wesen offenbart, ins Dorf hinab. Rautendelein, von Liebe und Sehnsucht nach dem Menschenland ergriffen, folgt ihm, trotzdem sie der sie umwerbende Elementargeist Nickelmann warnt. — Im zweiten Akt wird Heinrich todwund in sein Haus gebracht. Er ist auch geistig mit dem Leben fertig, obschon er ein liebendes Weib und zwei Kinder hat. Seinem Weibe sagt er:

„Ich sterbe: das ist gut. Gott meint es gut —
Sieh, ich war alt und morsch, 'ne schlechte Form.
. . . . . . mein Werk war schlecht,

Die Glocke, Magda, die hinunterfiel,
Sie war nicht für die Höhen."

Er möchte „Werke wirken aus der Kraft der Höhen", aber da müßte er wieder jung sein, und die Jugend kehrt nicht wieder. Ganz verzweifelt geht seine Frau auf den Rat des Pfarrers zu einer weisen Frau, inzwischen übernimmt Rautendelein, als Magd verkleidet, die Pflege. Heinrich erkennt sie wieder und bittet sie zu bleiben, sie küßt ihm die Augen, damit er sehend wird „für alle Himmelsweiten", und nun wird er in der That sehend, er erkennt die Schönheit und preist sich glücklich, daß er sie vor seinem Ende noch geschaut. Rautendelein versetzt ihn in Schlaf und läßt ihn „neu und im Neuen frei" werden. Er erwacht gestärkt und will

„noch einmal wünschen, streben, hoffen, wagen
und schaffen, schaffen."

Mit Rautendelein vereint, erscheint er uns im dritten Akt in einer verlassenen Glashütte des Gebirges, mit einem großen Werke beschäftigt, über das er dem Pfarrer, der hinaufkommt, um seine Seele zu retten, folgendermaßen berichtet:

„Es ist ein Werk, wie ich noch keines dachte:
Ein Glockenspiel aus edelstem Metall,
Das aus sich selber, klingend, sich bewegt".

Und weiter:

„Nennt immerhin mein Werk, wie ich es nannte,
Ein Glockenspiel! Dann aber ist es eines,
Wie keines Münsters Glockenstube je
Es noch umschloß, von einer Kraft des Schalles,
An Urgewalt dem Frühlingsdonner gleich,
Der brünstig brüllend ob den Triften schüttert;
Und so: mit wetternder Posaunen Laut

Mach' es verstummen aller Kirchen Glocken
Und künde, sich in Jauchzen überschlagend,
Die Neugeburt des Lichtes in der Welt.

— — — — — — — — —

O Tag des Lichtes, wo zum ersten Mal
Aus meines Blumentempels Marmorhallen
Der Weckedonner ruft — wo aus der Wolke,
Die winterlang uns drückend überlastet,
Ein Schauer von Juwelen niederrauscht,
Wonach Millionen starrer Hände greifen,
Die, gleich durchbrannt von Steineszauberkraft,
Den Reichtum heim in ihre Hütten tragen:
Dort aber fassen sie die seidnen Banner,
Die ihrer harren — ach, wie lange schon?! —
Und, Sonnenpilger, pilgern sie zum Fest.

O Pfarrer, dieses Fest! — ihr kennt das Gleichnis
Von dem verlornen Sohn —: die Mutter Sonne
Ist's, die es den verirrten Kindern schenkt.
Von seidnen Fahnen flüsternd überbauscht,
So ziehn die Scharen meinem Tempel zu.
Und nun erklingt mein Wunderglockenspiel
In süßen, brünstig süßen Lockelauten,
Daß jede Brust erschluchzt vor weher Lust:
Es singt ein Lied, verloren und vergessen,
Ein Heimatlied, ein Kinderliebeslied,
Aus Märchenbrunnentiefen aufgeschöpft,
Gekannt von jedem, dennoch unerhört.
Und wie es anhebt, heimlich, zehrend-bang,
Bald Nachtigallenschmerz, bald Taubenlachen —
Da bricht das Eis in jeder Menschenbrust,
Und Haß und Groll und Wut und Qual und Pein
Zerschmilzt in heißen, heißen, heißen Thränen.

So aber treten alle wir ans Kreuz
Und, noch in Thränen, jubeln wir hinan,
Wo endlich, durch der Sonne Kraft erlöst,
Der tote Heiland seine Glieder regt

Und strahlend, lachend, ew'ger Jugend voll,
Ein Jüngling, in den Maien niedersteigt."

Der Pfarrer versteht natürlich von „diesen überstiegnen Dingen" nichts und warnt Heinrich, erinnert ihn an seine Frau und seine Kinder, die „nur immer ihrer Mutter Thränen trinken" (Scheußlich!). Heinrich entgegnet:

„Soll der, der Falkenklau'n statt Finger hat,
'nes kranken Kindes feuchte Wangen streicheln?"

und will bei Rautendelein und seinem Werke bleiben, ja, er droht sogar, als der Pfarrer von der Erregung des Volkes gegen ihn berichtet. Der verkündet ihm dann, daß eines Tages die Reue kommen, daß die versunkene Glocke im See klingen werde. — Es geschieht denn wirklich im vierten Akt. Heinrichs Werk gelingt nicht, er fängt an zu verzweifeln, die Erinnerungen an die Vergangenheit beginnen ihn zu quälen. Noch zwar vermag ihn Rautendelein, die an ihn glaubt, wieder aufzurichten, noch ist er stark genug, seine gegen ihn ausziehenden Feinde zu vertreiben, aber als er dann mit Rautendelein ein Fest feiern will, durstig nach Wein und Liebe, da hört er Klagelaute, längst begrabne Töne, seine Kinder kommen schemenhaft im Hemdchen mit bloßen Füßchen, bringen Thränenkrüge geschleppt, die Thränen der Mutter enthaltend, und sagen, daß die Mutter „bei den Wasserrosen" sei. Und nun beginnt die versunkene Glocke zu tönen, Heinrich stößt Rautendelein von sich. — Im fünften Akt kehrt er doch, völlig gebrochen zu ihr, die inzwischen Nickelmanns Weib geworden ist, zurück, und sie küßt ihn tot. Die Wittichen hat ihm vorher sein Urteil gesprochen:

„Du woarscht berufe,
ock blus a Auserwählter woarschte nich."

Es ist ohne weiteres klar, daß Hauptmann in diesem Märchendrama so etwas wie die Tragödie des nicht vollen oder, sagen wir mit dem gewohnten Ausdruck, des partiellen Genies hat geben wollen, dann die Tragödie des Genies überhaupt, nach der Seite des Verhältnisses zur Welt. Aber auch das alte Ehethema ist noch einmal wieder aufgenommen, Magda und Rautendelein stehen wie Käthe Vockerat und Anna Mahr zu einander. Daß ein starker subjektiver Gehalt in dem Werke ist, kann niemandem verborgen bleiben. Im übrigen ist das Stück litterarisch aus einer Fülle von Anregungen, mögen sie nun bewußt oder unbewußt sein, abzuleiten, ja, man kann fast behaupten, daß es ein Gewebe aus lauter fremden Motiven ist, die Hauptmann mehr oder minder mit dem Stempel seines Geistes versehen hat. Um von griechischen und germanischen Mythen und deutschen Märchen abzusehen: In mancher Hinsicht gemahnt die „Versunkene Glocke“ zunächst an Shakespeares „Sommernachtstraum“ — es ist hier die nämliche nächtliche Waldpoesie, die Elfenwelt spielt eine ähnliche Rolle, ja, der Elfentanz ist von dort direkt nachgeahmt, bis auf den Klang der Verse. Auch sonst findet sich manches Shakespearesche in Hauptmanns Drama, Hamletisches vor allem, auch in der Sprache. Weiter wäre dann an Goethe zu erinnern, besonders an „Satyros, der vergötterte Waldteufel“, nicht bloß des Waldschrats wegen, der sich übrigens auch in Maler Müllers Idyllen lustig tummelt, sondern auch in bezug auf die Stimmung, die in dem berühmten Liede des Satyrs:

„Dein Leben, Herz, wofür erglüht's?
Dein Adlerauge, was ersieht's?
Dir huldigt ringsum die Natur,

'S ist alles Dein;
Und bist allein,
Bist elend nur"

so vollen Klang gewinnt. Der „Faust" ist natürlich auch heranzuziehen. Man hat zwar mit Recht bemerkt, daß die Aehnlichkeit der beiden Heinriche nur sehr vager Natur sei — obschon das Streben, das Welträtsel zu lösen, dem das vollendete, die Welt befreiende Kunstwerk zu schaffen, immerhin verwandt ist —, doch sind jedenfalls faustische Stimmungen, faustische Klänge genug in der „Versunkenen Glocke", ja, wer eine feinere Empfindung besitzt, wird die Abschiedsszene zwischen Heinrich und Rautendelein stark von der Kerkerszene im „Faust" beeinflußt finden. Ganz besonders groß und sofort in die Augen springend ist die Aehnlichkeit der „Versunkenen Glocke" mit der „Undine"; wie Rautendelein von dieser, dürfte der Nickelmann vom Ohm Kühleborn abstammen, fast alle Undinenmotive sind nach und nach verwandt. Mit Byrons „Manfred" hat Hauptmanns Werk wieder zahlreiche Natur- und sonstige Stimmungen, hier und da auch den Ton gemein. Der Vollständigkeit halber will ich doch auch Halms „Griseldis", die ein Hauptmotiv hergegeben, und neben der „Zauberflöte" auch Raimunds Märchendramen, von denen das Werk als Ganzes entstammen könnte, nennen. Von Neueren sei dann Wagner erwähnt, mit dem „Tannhäuser" vor allem, dem wieder ein Grundmotiv der „Versunkenen Glocke" entstammt. Und endlich darf hier Ibsen nicht fehlen; sein „Peer Gynt" könnte das Patenstück zur „Versunkenen Glocke" genannt werden, so groß ist die atmosphärische Aehnlichkeit, während der „Baumeister

Solneß" das Grundverhältnis bis auf den Sturz und die Ideen hergegeben hat: Ob ich einen Sonnentempel mit dem erlösenden Glockenspiel errichte oder „Luftschlösser mit einer Grundmauer" darunter, wird sich ziemlich gleich bleiben, beides läuft auf ein unklares Nietzschetum hinaus. Einzelne Motive der „Versunkenen Glocke" sind selbst Hauptmanns früheren Werken entlehnt: Das Bedürfnis nach Musik und Wein in dem Augenblicke, wo das Verderben hereinbricht, z. B. haben wir schon im „Florian Geyer" gefunden und das „verbrannte Herze" Rautendeleins hatte auch Hannele. — Ich mache selbstverständlich keinen Anspruch darauf, daß diese Aufzählung der „Anklänge", die sich in Hauptmanns Werk finden, vollständig sei, wie ich denn auch nicht behaupte, daß die Motive, die Hauptmann wieder verwandt, nun alle wirklich bewußt entlehnt, die Stimmungen nachempfunden oder gar nachgeahmt seien: unter allen möglichen litterarischen Einflüssen steht die „Versunkene Glocke" aber unbedingt, ein Produkt frei und ursprünglich schaffender Phantasie ist sie auf keinen Fall, und damit ist denn allerdings schon der Anspruch, daß sie für die deutsche, ja, für die Weltlitteratur ein für sich selbst etwas bedeutendes, aus ureigenstem Leben geborenes und lebenzeugendes Werk sei, hinfällig. So gern ich Goethe zustimme, daß man nicht die zahlreichen Quellen der Kultur eines Dichters als Abbruch seiner Originalität zu betrachten habe, so entschieden halte ich daran fest, daß ein auf höhere Bedeutung Anspruch erhebendes Dichterwerk mehr als ein Niederschlag der verbreiteten poetischen Kultur sein muß, daß subjektive Wahrheit und Streben nach besonderer Form noch nicht genügen, diesen Niederschlag zu großer Dichtung zu erheben.

Auf eine eingehende Deutung des Inhalts des Stückes denke ich mich nicht einzulassen. Es sind bisher drei Arten von Erklärern der Dichtung aufgetreten, solche, die sie rein geistig, als Allegorie aufgefaßt wissen wollen, Rautendelein beispielsweise als die verkörperte Phantasie (wozu Heinrichs Worte: „Ein Schaffender, mit dir entzweit, er muß dem Duft verfallen, überwindet die Erdenschwere nicht“ Veranlassung giebt), solche, die das Schicksal des Dichters Hauptmann in der „Versunkenen Glocke“ dargestellt finden (danach würde der Sturz der Glocke dann die Niederlage des „Florian Geyer“, das Bündnis mit Rautendelein die Abkehr vom Naturalismus bedeuten), solche endlich, die Hauptmanns persönliche Erlebnisse oder den Klatsch darüber zur Erklärung heranziehen. Die letzteren sind wohl nur in Berlin zu finden und gehen uns ganz und garnichts an. Aber auch den Erklärungen der Andern lege ich wenig Wert bei: Voll zu erklären, verstandesgemäß zu erklären, sodaß jeder Zug des Märchens einen verständlichen Doppelsinn ergiebt, zugleich für unsere Anschauung etwas ist und etwas bedeutet, und alles logisch notwendig erscheint, ist das Werk überhaupt nicht. Wenn ein Kritiker meint: „Märchendichtungen müssen ohne Kommentar verständlich sein, sonst sind sie nicht mehr Märchen, sondern geistreiche Spielereien“, so hat er ohne Zweifel recht, aber man darf seine Ansicht nicht so auslegen, als ob im Märchen der platte Verstand herrschen müsse; wir sind im Märchen in einer anderen Welt, deren Zustände und Vorgänge nicht nach unsrer Wirklichkeit zu messen sind, die absolute logische Deutlichkeit und weiter etwa die konsequente Durchführung einer Allegorie hebt den Märchencharakter geradezu auf. Wohl aber gelten auch

für die Märchenwelt die psychologischen und aesthetischen Gesetze; redende Tiere und fliegende Menschen können im Märchen beliebig auftreten, aber ein böser Charakter darf nicht im Handumdrehen zum guten werden, der Zufall darf keine größere Rolle spielen als ihm in der Dichtung überhaupt zusteht, eine sehr große in der epischen Form, eine sehr geringe in der dramatischen. Also: das Märchen soll unbeschadet aller Beziehungen zum menschlichen Leben wirklich als Welt für sich dastehen und das Verlangen nach Deutung, während wir es genießen, garnicht rege werden; nachträglich mag sich der Verstand immerhin damit beschäftigen, und wenn er tiefere Ideen, Erlebnisse des Dichters, lebendig wieder gespiegelt, darin findet, die beim Genuß nur „an und für sich“ wirken, wen sollte es nicht freuen? Was ich als Inhalt der „Versunkenen Glocke“ früher angab, daß sie die Tragödie des partiellen Genies sein solle, springt auf den ersten Blick in die Augen, und mehr braucht man im Grunde auch nicht zu wissen; nur mag man dabei noch berücksichtigen, daß Hauptmann das Genie wieder als unverstanden von dem ihm zunächst stehenden Wesen hinstellt, und daß er ihm die Aufgabe, nicht bloß ein vollkommenes Werk zu schaffen, sondern damit zugleich auch die Welt zu erlösen, zuweist. Dadurch wird das Genie zum modernen Genie; denn seit Richard Wagner haben ja alle Genies, selbst die, die keine sind, den Erlöserwahn. Zieht man dieses noch in Betracht, so hat man, und zwar ohne Deutelei, die Hauptmotive der Dichtung, das Handeln und Leiden des Helden wird klar. Die Nicht-Menschen des Stücks mag man dann ruhig als reine Märchengestalten betrachten, was natürlich nicht ausschließt, daß auch sie in ihrem Wesen und Handeln

nach menschlichen Gesetzen beurteilt werden. Das ist im Ganzen der Standpunkt, den ich zu der Dichtung einnehme. Daß Hauptmanns Märchendrama mehr Veranlassung zu Deuteleien giebt, als es das echte Märchen thut, gebe ich ohne weiteres zu; es liegt schon an der Art der Entstehung des Stücks aus den verschiedensten litterarischen Anregungen bei unverkennbarem starken subjektiven Drang und einer ausgesprochenen Neigung, tiefsinnig zu erscheinen. Aber für jede Einzelheit eine Erklärung oder Deutung zu verlangen, liegt doch auch hier keine Veranlassung vor, ja, wer tiefer in das Gewebe der Dichtung hineinblickt, wird entdecken, daß sich eine Unmasse von Zügen findet, die, als Ideenassoziationen ganz momentan aufgetaucht, nur zu dem Zwecke, möglichst viel Schönes und Interessantes zu bringen, also des Effekts (in besserm Sinne) halber ausgeführt, nicht aus der Notwendigkeit des Plans geflossen, sondern mehr schmückendes Beiwerk und oft direkt störend sind. Wie das für Hauptmanns Begabung ja charakteristisch ist: Das Einzelne fließt bei ihm nicht aus der Gesamtanschauung, es findet sich, meist unter dem Bann einer Suggestion, nach und nach ein, und der Kunstverstand, der über den Werken waltet, hat seine liebe Not, die Lücken und Sprünge zu verdecken. Daß diese Eigenheit in Werken, die sozusagen nicht unter der Kontrolle der Wirklichkeit stehen, viel deutlicher hervortreten mußte, bedarf keines Nachweises.

Die sorgfältige Beurteilung der „Versunkenen Glocke" wird sich allezeit zunächst mit der Person des Glockengießers Heinrich zu beschäftigen haben. Kann er wirklich als der Vertreter des unglücklichen partiellen Genies,

des Berufenen, aber nicht Auserwählten — das soll er doch augenscheinlich sein — angesehen werden? Ich stehe nicht an, darauf rundweg mit Nein zu antworten. Auch der Glockengießer gehört zu jener Reihe Hauptmannscher Helden, die, wie Loth, Johannes Vockerat, selbst Florian Geyer nur reden, nicht handeln können, die nicht bedeutende Menschen, wie der Dichter glaubt, sondern innerlich rechte Jammerlappen sind, die anstatt an die Erlösung der Menschheit lieber an ihre allernächsten Pflichten, die sie zu vernachlässigen auch nicht das geringste Recht haben, denken sollten. Aus solchem Stoffe ist das Genie, Gott sei dank, nicht gebildet, auch das partielle nicht. Man braucht nur an Heinrich von Kleist, der zu Grunde ging, und Friedrich Hebbel, der sich durcharbeitete, zu denken — sind es nicht im Vergleich mit dem Heinrich Hauptmanns Gestalten wie von Erz? Gewiß, die tiefe Unzufriedenheit mit dem eigenen Schaffen ist charakteristisch für die partiellen Genies, aber statt der sentimentalen Wehmut, die bei diesem Glockengießer vorherrscht, haben sie in der Regel den düstren Titanentrotz, der sie dann auch ungebrochen in den Tod gehen läßt. Heinrich jammert, als er gestürzt ist, er jammert vor seiner Frau, er ergeht sich in weichlichen Träumereien vor Rautendelein, in schwülstigen Phrasen vor dem Pfarrer, er will zum Schaffen den Rausch, der doch wahrhaft Lebendiges nicht zeugen kann, er haßt den „Tagelöhnerwerkkram“ der eigentlichen Arbeit; er hat im Grunde keinen Glauben an sich und sucht darum seinen Halt draußen, vermag dann aber, als er ihn gefunden hat, nicht die Konsequenzen zu ziehn, stößt ihn wieder von sich und geht erbärmlich zu Grunde — alles das

nichts weniger als die Art des Genies. Menschlich mag es immerhin noch sein, wie ja auch Johannes Vockerat zur Not ein Mensch ist, aber tragisches Mitleid können wir für dergleichen Jammergestalten nicht aufbringen, mögen sie ihren Jammer auch in noch so schönen Versen ausströmen, wie es z. B. die folgenden vielleicht sind:

„Ich bin der Sonne ausgesetztes Kind,
Das heimverlangt; und hülflos ganz und gar,
Ein Häuflein Jammer, grein' ich nach der Mutter,
Die ihren holden Arm sehnsüchtig streckt
Und nie mich doch erlangt."

Ja, gerade die schönen Verse verschlimmern, meine ich, die Sache noch, die detaillierte naturalistische Charakteristik würde allenfalls noch über manches hinwegtäuschen. Ganz besonders unbedeutend und schwächlich erscheint Heinrich, wenn wir ihn rein als geistiges Wesen betrachten, da ist der Vergleich mit dem Faust, den leichtsinnige Leute wohl gewagt haben, geradezu ein Verbrechen. Die Hauptmann überhaupt kennzeichnende Ideenarmut, das Schwelgen in der modernen Phrase erreicht in den hier einschlagenden Partien des Dramas die höchste Potenz. Was von der ganzen großen Rede Heinrichs dem Pfarrer gegenüber nach Abzug des stimmungsvollen, aber wesenlosen Bilderprunkes übrig bleibt, ist einfach: Das Christentum, das uns von der Natur abgeführt hat, muß zu Gunsten eines selbstherrlichen Menschentums und schönheitsseligen Pantheismus überwunden werden. Ganz das Nämliche hat schon Heinrich Heine gepredigt, nur nannte man's damals geradezu Emanzipation des Fleisches. Zu einem wirklichen Hinabsteigen in die Tiefen der Menschenbrust, wie im Faust überall, kommt es in der „Versunkenen

Glocke" überhaupt nicht, nur einige subjektive Schmerzausbrüche kommen aus der Tiefe und gehen tiefer. Selbst ganz gewöhnliche Widersprüche sind nicht vermieden; so geht beispielsweise die Verwechslung von Natur und Geist im Menschen durch das ganze Stück hindurch. Was ist es, was im Menschen nach dem Lichte ringt, die Natur oder der Geist? Bei Hauptmann fragen wir vergeblich, wie klar ist dagegen schon im Vorspiel des „Faust" die Menschennatur charakterisiert! Anstatt zu verschwinden, vermehren sich bei dem tiefern Eindringen in das moderne Drama die Bedenklichkeiten.

Rautendelein als flüchtiges elbisches Wesen mag man, was ihre Charakteristik anlangt, immer etwas zarter anfassen als ihren Buhlen, Hauptmann hat sich hier auch im Ganzen an die Gestalt der Undine gehalten — daß ein Naturwesen durch das Zusammenleben mit einem Menschen nach und nach vermenschlicht wird, ist uralte Märchentradition. Lasse ich also die Entwicklung dieser Gestalt und ihr ganzes Handeln gelten, so habe ich doch gegen ihre Ausführung im Einzelnen sehr viel einzuwenden. Hauptmann wollte sie in lautere Poesie tauchen, aber sowohl nach der Seite des Neckischen und Zierlichen wie nach der des Ernsten und Tragischen erwischte er statt der wahrhaften Poesie und echten Naivetät ihre bösen Halbgeschwister, die Süßlichkeit und Koketterie und geriet in Regionen, wo die Redwitz und andere Frauenzimmer, nicht aber die Goethe und Grillparzer wohnen. Man nehme einmal Rautendeleins Lied her und seziere es! Wenn darin nicht eine ganz verfluchte gemachte Naivetät und süßliche Manier ist, so will ich Otto Julius Bierbaum heißen. Gegen das „Hannele" gehalten, be-

zeichnet das Rautendelein noch einen ganz beträchtlichen Fortschritt in der Unnatur — deshalb haben sich auch wohl alle Schauspielerinnen darin verliebt. Ich nenne hier eine Reihe von Stellen, die mir besonders unangenehm sind, ohne mich auf Rautendeleins Reden zu beschränken — ihr Heinrich giebt ihr nämlich wenig nach: das Gespräch mit dem Spiegelbild im Brunnen („Ei, guten Tag, du liebe Brunnenmaid"), Heinrichs „Noch weißt du, ahnst du nicht, was du mir bist" und „Ich wußt' es früher nicht, daß Leben Tod, der Tod das Leben ist" (konventionelle und gemacht tiefsinnige Phrase), ferner die Märchenphantasie, den Ringelreigenflüsterkranz (Schwulst), das „Kindesauggezwinker zart", das ein Bild für das Licht, das aus Thors Bart fällt, abgeben soll (unglaublich gesucht), die Verteilung der Himmelsschlüssel („Jeder kriegt fünf Blümchen"), Magdas in dem betreffenden Augenblick völlig unmögliche Rede zu den Zuschauern, als Heinrich gebracht wird („Geht, tastet ihn nicht an mit euren Blicken, sie töten ihn, beschmutzen ihn zum mindsten"), Rautendeleins geziertes Walten um Heinrich („Nun schab' ich Rüben, Wasser hol' ich dann" — lächerlich! Zupft sie sich nicht auch gleich das kokette weiße Schürzchen dabei zurecht?), ihr „Träumst du? Ei warum?" und Heinrichs Antwort „Nun, weil ich träume" (fürchterliche Naivetätmacherei!), die überflüssige Kniebandgeschichte, Rautendeleins Wort zum Pfarrer: „Durchdringt es deine Glieder nicht wie Tanz?", die Brüste und die Milch der Sonne in Heinrichs großer Rede (übergeschnappte Anschauung), das Jubeljauchzen, das man zum Himmel wirft, ebenda, die Kinder, die ihrer Mutter Thränen trinken (nochmals

scheußlich!), die Glocke die so seltsam lallt, „als fülle Blut ihren Mund“, die ganze Szene mit den Kindern und ihren Thränenkrügen (letztere stammen bekanntlich aus einem Volksmärchen), deren gesuchte Einfalt höchste Unnatur ist (als ob Kinder, die den Selbstmord ihrer Mutter berichten sollen, je sagen würden, sie sei „bei den Wasserrosen“), das abscheuliche, unleidlich triviale Lied „Heinrich, du lieblicher Buhle mein“ (ein „lieblicher“ Mann, Pfui Teufel!), das Fragenspiel zwischen Heinrich und Rautendelein beim Abschied. Das ist eine lange Liste, die ich aber noch vermehren könnte, es ist unglaublich viel Gesuchtes und Gemachtes in dem Märchendrama. — Ueber die übrigen Personen will ich mich kurz fassen. Magda, im Ganzen schlicht gehalten, freilich nicht voll individuell, wächst einmal so sehr über sich hinaus („sie klingt selbst“, wie Heinrich sagt), daß wir kaum begreifen, was Heinrich noch bei Rautendelein sucht, da er diese Frau hat. Nickelmann ist nicht einheitlich geraten: der etwas stumpfe Wassergreis ist zugleich der Träger tiefster Weisheit, ihm, der die versunkene Glocke als Würfelbecher und Heinrichs Knochen als Würfel benutzen will, sträubt sich dann das Haar, als er Magdas Leiche die Glocke berühren sieht. Solche Widersprüche sind überhaupt nicht selten: Rautendelein als elbisches Wesen weiß im ersten Akt nicht, was Thränen sind, im fünften aber weint ein Elf bitterlich über Balders Tod. Wie gesagt, der momentane Einfall spielt eine sehr große Rolle in dem Stück. Daß gerade dem Nickelmann die poetische Schilderung des Klingens der versunkenen Glocke zugefallen ist, will mir auch wenig passend erscheinen — aber Hauptmann hat mit dem Naturalismus leider auch das ewige Kunstgesetz,

daß jede Person in ihrem Charakter zu bleiben hat, aufgegeben: hier quorax, quorax und dort die schwungvollsten Verse! Gegen den Waldschrat läßt sich nicht viel erinnern, wenn man einmal den Fauncharakter gelten läßt; nur das freche Wort „Den Heiland wirst du nicht gebären“ möchte ich rügen; überhaupt wissen die Naturgeister viel zu viel vom Christentum. Die alte Wittichen ist großgedacht, aber ihre mürrische Art und ihr vieles tiefsinniges Reden stimmen nicht recht zu einander. Die menschlichen Nebenpersonen, der Pfarrer, der Schulmeister und der Barbier sind im Verhältnis zu den naturalistischen Nebenpersonen früherer Stücke Hauptmanns zu abstrakt geblieben, selbst der Pfarrer, der doch eine bedeutende Stellung im Stücke hat.

Es war ursprünglich meine Absicht, das Drama Zeile für Zeile durchzugehen, ganz genau festzustellen, wo echte, wo gemachte Poesie vorhanden, wo die innere Anschauung und die künstlerische Notwendigkeit, wo der momentane Einfall, der Effekt den Ausschlag gegeben. Aber ich glaube, ich kann mich auf das Gebotene beschränken. So bleibt mir noch übrig, das Stück als Ganzes vom dramatischen Standpunkte anzusehen. Es ist ohne Zweifel gut gebaut; der fünfte Akt könnte freilich, wie die Kritik sofort herausfand, fehlen, dennoch will ich dem Dichter kein Verbrechen daraus machen, daß er da ist: ihm schwebte, scheint es, die von Dramatikern öfter verwandte „Kreisform“ vor, in der der letzte Akt sich innerlich und äußerlich dem ersten wieder anschließt und somit die inzwischen eingetretene tragische Veränderung ganz deutlich vor Augen stellt. Vielleicht auch hat sich Hauptmann die thränenreiche Abschiedsszene nicht entgehen lassen wollen.

Daß das Stück voll theatralischer Effekte gröberer und feinerer Art ist, wird niemandem entgehen. Stark aufgestoßen sind mir das Auftreten Heinrichs „in malerischer Werkeltracht“ zu Anfang des dritten Aktes und der Äolsharfenhauch, der die Luft durchschwimmt, bevor Rautendelein zum letzten Mal erscheint. Ist schon „Hannele“ stark theatralisch, so hat Hauptmann seit diesem Stück noch sehr viel hinzugelernt, er bleibt nicht allzuweit mehr gegen den großen Regisseur Richard Wagner zurück. Eigentlich dramatisch ist das Märchendrama wie in der Charakteristik, so auch im Einzelnen kaum, der Dialog steht durchaus unter der Herrschaft des Verses.

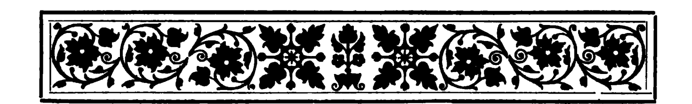
Ich habe Hauptmann oben einmal mit Schiller verglichen und ihn dessen Antipoden genannt. Es ist klar, daß gerade antipodische Naturen eine korrespondierende Entwicklung durchmachen können. Als ich neulich Otto Ludwigs Kritik der „Braut von Messina“ las, da drängte es sich mir auf, daß sie mutatis mutandis ganz genau auch auf Hauptmanns „Versunkene Glocke“ passe: „Auch in der „Braut von Messina“, sagt Ludwig, „ist dieses willkürliche Durcheinanderwerfen der verschiedensten Vorstellungsarten, diese willkürliche Verwischung aller Dichtarten. Neben der raffiniertesten Rhetorik völlig unvermittelt die gesuchteste altgriechische Simplizität und Kindlichkeit, die durch diese Willkür preziös und widerlich wird. Ein Aufeinanderpacken der Effekte aller möglichen Dichtarten aller Zeiten, von welchen jeder, losgeschnitten von seiner natürlichen Wurzel, herausgerissen aus seiner natürlichen Atmosphäre, wie eine künstlich belebte Leiche erscheint. Von Zeichnung keine Spur, das Kolorit wie

durch farbiges Glas geworfne bunte Scheine. Nirgend eine Spur von der Notwendigkeit, die der Beredtheit der Leidenschaft und des Affekts zu Grunde liegt, bloß ein willkürliches Spielen mit dichterischen und schauspielerischen Tönen und Effekten. Mir war, als sähe ich dem Meere zu; dies endlose Schaukeln, nirgends ein Festes, machte mir zuletzt bei der Aufführung die Empfindung, als wäre auch die Erde unter meinem Fuße nicht mehr fest. Dazu das ebenso willkürliche Herumfahren der Sprechenden im ganzen Umfange ihres Organs, in verzweifelter Bemühung, in das unwahre Dichterwerk Wärme, Wahrheit und Leben hineinzubringen." So spricht der gestrenge Dramatiker Otto Ludwig, von seinem Standpunkte durchaus mit Recht, wir andern finden doch den Schwung der Schillerschen Natur in dem Stücke und erfreuen uns auch an den Einzelschönheiten, die in keinem Schillerschen Drama zahlreicher sind. Von dramatischem Standpunkte muß ich die „versunkene Glocke" genau so verdammen, wie Ludwig die „Braut von Messina", dennoch finde ich echten Märchenzauber in dem Werke, der, wie Adolf Stern mit Recht bemerkt hat, an Arnold Böcklin erinnert, ich finde stellenweise ergreifende subjektive Wahrheit, kurz, ich finde den Dichter Hauptmann, der fest auf dem Boden heimischer Natur und seines Volkstums steht, wenn er hier auch nur Stimmung, keine Gestalten giebt, auch in diesem Werke wieder, und ich finde auch den Menschen. Die Töne, die er im „Promethidenlos" zuerst anschlug, und die dann nach langer Unterbrechung im „Hannele" unvermutet wieder erklangen, hat er in der „Versunkenen Glocke" zu der ihm möglichen Reinheit und Schönheit fortgebildet — aber Manierist ist er als Poet (im engern

Sinne) von vorneherein gewesen, Manierist ist er geblieben. Nur auf dem Boden der Wirklichkeit wandelt er sicher einher, da darf er auch trotzig mit Prometheus sprechen:

„Mußt mir meine Erde
Doch lassen stehn,
Und meine Hütte, die Du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest."





Rückblick auf die drei letzten Dramen.

Man wird es immer als eine der merkwürdigsten Vorgänge der deutschen Litteraturgeschichte erachten, daß der Naturalismus, der in den achtziger Jahren mit solcher Gewalt in die deutsche Dichtung eindrang, so schnell überwunden wurde. Geherrscht hat er im Grunde nicht länger als drei Jahre, von 1889 bis 1892, in dem letztgenannten Jahre tauchte schon der Symbolismus auf, das naturalistische Drama wurde vom Märchendrama verdrängt. Nun bin ich zwar der Meinung, daß das, was das Wesentliche der naturalistischen Bewegung war, der Anschluß der Dichtung an das Leben, die Rückkehr zu Heimat und Volkstum den jetzt herrschenden Symbolismus, den ich für durchaus krankhaft halte, überdauern wird, daß überhaupt die Nachwirkungen des jüngsten Sturmes und Dranges, der doch so gut zur Natur und Wahrheit zurückstrebte, wie jeder frühere, das übliche Menschenalter vorhalten werden, ob auch die litterarische Mode, die leider in unseren Zeiten mehr bedeutet als ehedem, noch so oft wechselt. Aber die eigentümliche „Kurz-

atmigkeit", möchte ich sagen, des jetzt herrschenden Dichtergeschlechtes kann ich doch nicht übersehen, nachhaltiges Streben in einer Richtung finde ich eigentlich bei keinem unserer jüngeren Dichter, höchstens in dem heißen Bemühen um den Erfolg des Tages. Vielleicht sind aber die energischen Talente, die wissen, was sie wollen müssen, noch gar nicht hervorgetreten.

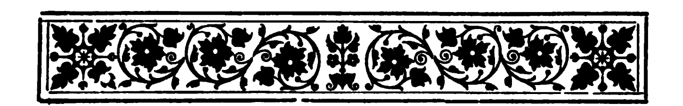
Gerhart Hauptmann ist freilich ein energisches Talent und hatte sich und dem Naturalismus mit den „Webern", dem „Kollegen Crampton" und dem „Biberpelz" die feste Position in der deutschen Litteratur errungen, einen annehmbaren Ersatz für die große historische Tragödie, das bürgerliche Trauerspiel und die echte Komödie geliefert. Formen geschaffen, in denen sich seine eigentümliche Begabung frei und mit Meisterschaft bewegen konnte. Da sehen wir ihn mit dem „Hannele" plötzlich eine neue Bahn betreten, er, der minutiöse Schilderer der Wirklichkeit, versucht sich im Versdrama, flüchtet aus dem grauen Alltag in eine mystische Welt voll Farbe und Duft und erstrebt außerdem Theaterwirkungen, wie sie mit wahrer Kunst doch nicht ganz verträglich sind. Noch einmal kehrt er dann, im „Florian Geyer", zum Naturalismus zurück, aber der Geschichte nicht so gewachsen, wie der Wirklichkeit, bringt er es hier nur zu einem ängstlichen und gequälten Naturalismus, der dem Archäologismus auf ein Haar gleicht, und wieder erkennen wir das Streben nach breiter theatralischer Wirkung, wie es etwa Schiller und Wildenbruch verraten. Die „Versunkene Glocke" endlich nimmt den in „Hannele" beschrittenen Weg nun unbeirrt auf, vom Naturalismus ist keine andre Spur mehr als der schlesische Dialekt, in dem die Wittichen

ihre fünffüßigen Jamben hersagt, die Motive sind fast alle der alten Poesie entlehnt, die theatralische Wirkung ist beinahe zur Hauptsache erhoben. Also auch das größte der Talente, die der letzte Sturm und Drang emporgebracht, wäre damit zur alten Poesie, ja, zur konventionellen Poesie — denn das Theatermäßige ist ja eben die Konvention — zurückgekehrt?

Soviel ist gewiß: Wer nach der „Versunkenen Glocke" noch die Behauptung aufzustellen wagt, die moderne deutsche Dichtung sei eine vollständig neue, die Ueberwindung nicht bloß des Klassizismus, sondern überhaupt aller poetischen Bestrebungen, die vor Anno 1885 aufgetreten, den soll man einfach auslachen. Schon von vornherein konnte man im Symbolismus die allerstärksten Anklänge nicht bloß an die alte Romantik, sondern auch an die Münchner Neuromantik finden, ja, einzelne Dichter gerieten sogar in bedenkliche Nähe der aus der Neuromantik entarteten Butzenscheibenpoesie. Moderne nervöse, krankhafte Elemente hat der Symbolismus zwar auch, weswegen er denn zu Dekadence zu rechnen ist, aber dem Totaleindruck nach ist er eine Wiederaufnahme der Romantik, und nicht etwa der echten, also die Kapitulation des letzten Sturmes und Dranges vor eben den Mächten, die zu bekämpfen er ausgezogen war. Die „Versunkene Glocke", das unzweifelhaft bedeutendste Werk des deutschen Symbolismus, bestätigt das Urteil. Man vergleiche sie beispielsweise einmal mit Julius Grosses in den fünfziger Jahren entstandenem, aber kürzlich erst herausgegebenen „Fortunat" — der Art nach ist auch nicht der geringste Unterschied. Hauptmanns Persönlichkeit mag die stärkere sein, er sucht auch nach ganz eigenem

Ausdruck, wo Grosse sich ruhig vor den Meistern Shakespeare und Goethe beugt, aber das Suchen ist keineswegs durchweg erfolgreich, auch Hauptmann bleibt Eklektiker, gelangt aufs höchste zur Manier. Und Manier ist in der Kunst nie etwas anderes gewesen als der Versuch, durch Uebertreibung über die vorhandene Konvention, d. h. den Mangel an wirklicher Eigenart hinwegzutäuschen. Wenn unsere jungen Poeten mehr und mehr dem Manierismus verfallen, so beweist das nur, daß sie nicht stark genug waren, den in der naturalistischen Bewegung vorhandenen gesunden Keim kräftig zu entwickeln. Hauptmann hat dies bis zu einem gewissen Punkte unzweifelhaft gethan; als es dann aber galt, echte große naturalistische Poesie zu schaffen, da versagte seine Kraft. Verstehen kann man seine Entwicklung ja unschwer. Aus dem Brutalen seiner ersten Werke, der Schwarz- und Graumalerei seiner mittleren mußte der Umschlag ins Gezierte und dann in die manierierte Farbenschwelgerei einmal erfolgen — wenn Hauptmann eben nicht das Genie war, dem seine Bahn wie vom Himmel vorgezeichnet ist, immer aufwärts, die große Persönlichkeit, die weit über die Litteratur des Jahres und Tages hinaussieht und unbeirrt durch Erfolgstreben dahinschreitet. Das ist er aber nicht, und so erfolgte der Umschlag, der auch noch eine Entwicklung bedeutet, aber wahrscheinlich keine der deutschen Litteratur.





Schluß.

Hauptmanns Talent und dichterische Persönlichkeit.

Konrad Alberti (Sittenfeld), als Mitläufer der jüngstdeutschen Bewegung bekannt, ein gewandter litterarischer Geschäftsmann, der, wie es gewöhnlich so geht, neuerdings „Pleite“ machte, hat einmal für eine österreichische Zeitschrift, die Wiener „Neue Revue“ eine Charakteristik Gerhart Hauptmanns geschrieben (in der Auffatzreihe „Berliner Köpfe“, Jahrgang V, Nr. 25 vom 6. Juni 1894), die ich aus sehr vielen Gründen der Nachwelt aufzubewahren mich veranlaßt fühle. Sie ist nicht sehr lang und lautet:

„Es ist schwer heutzutage einem ehrlichen, vorurteilsfreien Wort über Hauptmann Gehör zu verschaffen, denn die Bande seiner freiwilligen und gekauften Janitscharen hat durch ein schlau erdachtes System von Märchen, Anekdoten, Hymnen, mit dem sie die Oeffentlichkeit durchfilzte, ihren Litteratursultan beinahe zu einer mythologischen Persönlichkeit gemacht, so daß selbst Leute von vornehmer Geistesfreiheit, die dem wüsten Parteitreiben stets fern blieben, durch die Beharrlichkeit jener Agitation sich zu

dem Irrtum verleiten ließen, der Leibpoet der Berliner Börse sei wirklich der ideale Litteraturbuddha, der weltentsagende Weise von Schreiberhau.

Ich maße mir über Hauptmann auch ein Urteil an. Ich beobachte ihn seit zehn Jahren, ich habe seine intimsten Freunde oft und genau ausgeforscht, ich habe ihn in seinem mit dem raffiniertesten Luxus ausgestatteten Gebirgsheim aufgesucht, von dem den Einsiedler Telephon mit der Reichshauptstadt verbindet, so daß er jede beliebige Sekunde zu Beratungen mit seinen Ministern auswählen kann. Grob und deutsch herausgesagt: ich glaube nicht an die kindliche Naivetät eines jungen Mannes, der schon mit zwanzig Jahren seine Unabhängigkeit durch eine reiche Heirat sicherte. Ich bin der Letzte, ihm das übel zu nehmen: denn den Wert völliger Unabhängigkeit kennt der Künstler am besten, dem sie fehlt. Aber man schwafle mir dann nichts von „Reinheit“ und „Unschuld“ vor, damit erpreßt man nur das Gelächter der Kenner. Heute Proletariertragödien und Weihnachtsmärchen dichten, und morgen Aktiengesellschaften gründen: das kann nur ein sehr gewiegter Weltmann vereinen!

Hauptmanns Grundstimmung, aus der sich der ganze Mensch in gotischer Strenge aufbaut, ist das glühende Verlangen zu herrschen. Es ist kein kleiner, niedriger Ehrgeiz, der sich mit einem bunten Bändchen, einem Titelchen gestillt fühlte — obgleich er als Mittel zum Zweck auch dies nicht ausschlüge — er strebt ins Große, Ungemessene. Er allein soll genannt werden, und kein Name außer ihm, sein Wille soll unabgelenkt gelten. Diesem Zweck ordnet er mit unheimlicher Planmäßigkeit jede Maßregel unter. In ihm fließt etwas von dem Blute

eines Heinrich VIII., Ludwig XI., Robespierre. Mit dem Bewußtsein vollster Berechtigung würde er, hätte er die Macht, jeden köpfen lassen, der sich ihm in den Weg stellt, der seiner Fahne nicht salutiert. Ich begreife den Zauber, den er auf alle subalternen Köpfe übt. Wer Herr sein will, wird es auch.

Aber wer in unserer bürgerlichen Zeit herrschen will, muß sich stellen, als ob er diene. Das war übrigens dem Bürger gegenüber die Politik aller Tyrannen von Geist. Wenn Hauptmann sich ruhig, unbeobachtet glaubt, ist sein Gesicht ernst und finster, so wie er sich zu anderen kehrt, lächelt er. Um jeden Preis sucht er sein Inneres zu verbergen, und er ist ein Schauspieler ersten Ranges. Der Leipziger Mime, der ihm dramatischen Unterricht gab hat sein Lehrgeld wohl verdient. Seine festen, klugen Züge, die auf einen Jesuitengeneral deuten, tönt er mit geübter Mimik zu süßlicher Weichheit. So wie er scheint, hat ihn der oberflächliche Fechner gemalt: aber den tiefer blickenden Liebermann hat er nicht täuschen können, aus dessen Bild schaut sein ganzes Doppelwesen.

Gern spielt er das arme Kind des Volkes, den Weberenkel. Aber sein Vater war ein guter Bourgeois, ein begüterter Kaufmann, und alle Gewaltinstinkte des Emporkömmlings haben sich im Sohne potenziert und verfeinert.

Er läßt die ganze Propaganda der „Hauptmannsache" durch seine Leute besorgen, er steht scheinbar abseits, träumend, unbekümmert; in Wahrheit flatterte kein Blatt von Brahms Schreibtisch ohne seinen Willen. Der ganze Stab jener jungen Leute, die ihre Posaunensätze in Zeitungen und Revuen hineinschmettern, führt nur Haupt-

manns Ideen aus. Er bestellt sie monatelang zu sich aufs Land, er kommt für Monate nach Berlin und hält bei Dressel Instruktionsstunde. Sie alle sind ihm nur untergeordnete Geister, Werkzeuge, deren er sich bedient. „Was ist Herrn Hauptmann Herr Brahm?“ sagte mir des Dichters intimster Freund. „Er setzt ihn vor die Thür, sowie ein anderer mehr bietet.“ Mit dem Instinkt des echten Herrschers, dem alles Gute a priori gehört, eignet er sich an, was ihm gefällt. Den „konsequenten Realismus“ nahm er fertig aus Holzens und Schlafs Händen und schob lächelnd die Jünglinge zur Seite. Das Herz fehlt ihm, im Leben gerade wie in seinen Schriften, und je mehr er weint, je lauter er das Mitleid für seine Gestalten erfleht, desto kühler bleiben wir, fühlend, wie gleichgiltig sie ihm im Grunde sind, nachdem er sie seziert hat. Das ist's, was er selbst am schmerzlichsten fühlt: daß ihm die Fähigkeit versagt ist, ins Innerste der Menschen und Dinge zu blicken. Er weiß genau, wie jedes seiner Geschöpfe sich in jedem möglichen Falle verhalten wird; wie ihm dabei zu Mute ist, weiß er nicht, kann er nicht sagen, denn das Herz ergründen kann nur das Herz, nicht die klügste Beobachtung. Er bleibt der Dichter der Symptome. Das ist die echt schopenhauerisch-bürgerliche Aesthetik.

Seine reichen Mittel verwendet er geschickt und nicht kleinlich. Er war stets hilfsbereit und gastfrei, aber er behielt stets seine Zwecke im Auge. Seit er dem Gipfel näher gerückt ist, läßt er freilich auch die Rechte wissen, was die Linke thut.

In rastloser Energie hat er zwanzig Wege versucht, sich zur Geltung zu bringen, bis er sich für die Litteratur

entschieden, in richtiger Erkenntnis, daß dieser der leichteste ist, daß ein einigermaßen bemittelter Schriftsteller in Deutschland immer die besten Aussichten hat, die Wege offen, fremde Federn bereit zu finden, und vor neunundneunzig Prozent seiner Kollegen sofort einen uneinholbaren Vorsprung erzielt.

Hauptmann ist klug genug, um zu wissen, daß in Deutschland die Masse nur durch fortwährenden Wechsel des Neuen litterarisch zu fesseln ist. Und er will Dichter der Masse sein, es kommt ihm vor allem auf die Zahl seiner Gläubigen an. Daher sein ängstliches Suchen nach neuen Effekten, sein unablässiges Ausklügeln seltsamer Nuancen, die von sich sprechen machen. Um jeden Preis anders als die andern! Das Thörichte gilt ihm soviel wie das Vernünftige: wenn es nur Debatten erweckt! Daher seine so mühsam ausgewachsenen Schrullen, die „handelnden Menschen", die gesuchten Vorgaben szenischer Einzelheiten, daher sein ruheloses Umherspringen in den krassesten Gegensätzen: heute cynische Derbheit, morgen prüdes Puritanertum, heute kleinlichstes Alltagsleben, morgen unfaßbare Mystik, heute Hungerturm, morgen Himmel. Er sucht es allen recht zu machen, damit alle zu ihm treten: in den „Webern" zielbewußter Sozialist, in den „Einsamen Menschen" Anarchist, im „Hannele" muckernder Pietist. Freie Volksbühne und Burgtheater: ihm ist das eine so gleichgiltig und so bedeutungsvoll wie das andere, er läßt überall nur sich selbst aufführen, er will nur Eindruck machen, Seelen fangen, sich nur immer von neuen Seiten entwickeln.

Dieses im höheren Sinne jesuitische Streben treibt ihn als Ruhelosen durch die Welt. Ueberall Anregungen,

überall Anhänger fischend, möchte er die Rolle eines neuen Goethe, eines Weltlitteraturpapstes spielen und jeden, wenn er es könnte, kaltblütig zerschmettern, der wagt sich ihm in den Weg zu stellen. Bei jedem Schritte lugt er dabei nach neuen Stoffen, die noch keiner aufgegriffen, keiner geschildert hat. Er möchte sich als einen vom Himmel gefallenen Meteordichter hinstellen, ein Wesen, wie es die Erde bisher noch nie erzeugt hat. Er will eine Offenbarung sein.

Aus Paris ist er grollend geschieden. Bei den schlauen Franzosen, diesen unvergleichlichen Rechnern, die gewohnt sind, nicht für einen Centime mehr zu geben, als sie empfangen, kam er nicht auf die Kosten. In Amerika dürfte er's besser treffen: er braucht nur einen neuen Barnum zu finden, der seine Anweisungen geschickt ausführt; denn er ist wie keiner zum star geboren."

Soweit Alberti. Wen schaudert's nicht? Ganz sicher hat er nicht bloß ein Portrait Hauptmanns, sondern auch ein Selbstportrait geliefert — mein Geschmack wäre das litterarische Detektivetum, das hier als die selbstverständlichste Sache von der Welt hingestellt wird, nicht. Aber der Neid, sagt man, sieht scharf, und wenn auch nicht das tiefste Wesen Hauptmanns, so scheinen doch gewisse unerfreuliche Seiten seiner Natur gut getroffen zu sein. Im übrigen ist Alberti für mich natürlich nur der Typus einer bestimmten Berliner Rasse.

Der Hauptfehler, den er und seinesgleichen, wenn sie über Hauptmann urteilen, stets begehen, ist der, daß sie das echte dichterische Talent Hauptmanns und den mit diesem untrennbar verbundenen ethischen Kern seiner Persönlichkeit nicht hinreichend in Betracht ziehen, daß sie

überhaupt alles litterarische Ringen im Grunde immer nur als das bewußte Streben, ein gutes Geschäft in irgend etwas zu machen, auffassen. Ein echter Dichter, ein großer Künstler mag immerhin alle Mittel anwenden, sich selbst zur Geltung zu bringen, er hat dabei stets die Empfindung, nicht bloß, wie Alberti meint, daß er zum Herrschen berufen sei, sondern auch, daß mit seiner Person die Sache echter Kunst zum Siege geführt werde, und das eben entschuldigt ihn nicht bloß, sondern rechtfertigt ihn sogar. Gewiß ist es eine arge Beschränktheit, wenn jemand glaubt, die Kunst sei in ihm personifiziert, aber wir haben doch öfter gesehen, daß die Stärke, die aus dieser Beschränktheit erwuchs, berechtigten Bestrebungen zum Durchbruch verholfen hat. In dieser Beschränktheit steckt dann auch wieder ein gut Teil Unbefangenheit, mögen die „Kenner" immerhin über solche „Reinheit" und „Unschuld" lachen; jedenfalls braucht die künstlerische Unbefangenheit nicht gerade durch das Erfolgstreben aufgehoben zu werden. Hauptmann nun ist von dem cynischen Erfolgstreben, das beispielsweise einen Paul Lindau charakterisiert, immer himmelweit entfernt gewesen, er möchte wohl als der größte deutsche Dichter anerkannt sein, aber er möchte es doch vor allem zuerst sein. Und wenn wir der „Versunkenen Glocke" trauen dürfen, so ist Hauptmann von dem Zweifel, ob er zu einem neuen Goethe berufen sei, doch nicht ganz frei; er hat es eben nicht bloß schmerzlich gefühlt, was ihm fehlt, er hat es auch dichterisch laut werden lassen, und das verstärkt seine ethische Position ganz bedeutend, ob auch die Alberti einfach von einer neuen Pose reden. Die Insinuation, als erstrebe Hauptmann weiter nichts, als durch fort-

währenden Wechsel des Neuen die Masse litterarisch zu fesseln, als suche er es allen recht zu machen, damit alle zu ihm treten, ist auf alle Fälle thöricht. Ich habe bei der Betrachtung der einzelnen Werke des Dichters versucht, eine mit Notwendigkeit erfolgte innere Entwicklung nachzuweisen, ich habe namentlich bei den Jugendwerken den eigentümlichen Doktrinarismus Hauptmanns hervorgehoben, der seiner Kunst so oft gefährlich wird — glaubt man wirklich, daß jemand, der nur die Masse fesseln will, eine innere Entwicklung haben kann, und daß ein Dichter sein Kunstwerk bewußt verdirbt, um es allen recht zu machen? Man wird einwenden, nicht sowohl der Erfolg im gewöhnlichen Sinne sei es, den Hauptmann erstrebe, sondern das stets neu und interessant Erscheinen, mit dem Hintergedanken, was der Dichter verliere, gewinne die Persönlichkeit wieder. Aber ich denke, beides kommt zuletzt doch auf eins hinaus, das letztere ist nur die decadente Form des ersteren. Der Himmel behüte mich davor, Hauptmann den Ehrgeiz abzusprechen, er ist selbst etwas krankhaft bei ihm und hat seiner Kunst in den neueren Stücken sicherlich geschadet, aber ein Mensch, der sich aus Sensationssucht zum Diener, ja, zum Clown des modernen Publikums macht, heute den zielbewußten Sozialisten, morgen den Anarchisten, übermorgen den Mucker spielt, stets nur an das „Plaudite, amici“ denkend, ist Hauptmann denn doch noch lange nicht. Es verrät ein ganz geringes Verständnis der Dichternatur, zu glauben, daß das Gestalten so etwas wie ein beliebiges Schlüpfen in eine fremde Haut sei, und wiederum, daß der Dichter auch sei, was er darstelle. Aus den Werken Hauptmanns ist weder zu schließen, daß er den Sozialdemokraten oder

den Mucker gespielt habe, noch daß er eins von beiden gewesen sei; sie sind doch so weit objektiv, daß man nirgends eine bestimmte Gesinnung, wohl aber überall die notwendige dichterische Mitempfindung annehmen kann. Das gilt vor allem von den drei mittleren Dramen. Gewiß, auch in Dramen steckt meist ein subjektiver Untergrund, aus dem sich mit der nötigen Behutsamkeit Schlüsse auf Wesen und Meinungen, selbst auf persönliche Erlebnisse des Dichters ziehen lassen, aber aus der bloßen Stoffwahl des Dichters sein Glaubensbekenntnis oder, wie hier, sein Spielen mit allen Glaubensbekenntnissen abzuleiten, ist doch durchaus verwerflich. In Wirklichkeit kann man jede Stoffwahl Hauptmanns — so viel von einer solchen beim Dichter überhaupt die Rede sein kann — ja auch aus den Zeitumständen erklären, und zwar ohne, daß Hauptmann gerade als Kork auf den Wellen der Zeit erschiene.

Insoweit hat nun aber Alberti meiner Empfindung nach das Richtige getroffen, daß er Hauptmann als Willensmenschen auffaßt. Der Dichter als Willensmensch — ich weiß recht wohl, daß ich da mit Schopenhauer, der die Interesselosigkeit als Charakteristikum des Genies hinstellt, kollidiere. Aber Hauptmann ist am Ende kein Genie und dann — hat nicht der Konkurrenzkampf der Gegenwart, der überhaupt den Willen auf Kosten des Intellekts und des Gemüts entwickelt, vielleicht auch dem Künstler den Willen gestählt, sind nicht das vielleicht die wahren Poeten unserer Zeit, die zu dem Wettbewerb um den künstlerischen Erfolg (nicht den äußeren) durch starke Entwicklung der Willenskraft am besten vorbereitet sind? Ich möchte hier nicht gerade darwinistische Anschauungen

vortragen, aber daß der Dichter unserer Tage mit Kotzebues Lorenz Kindlein nicht eben viel mehr gemein haben kann, leuchtet doch ohne weiteres ein. Das größte künstlerische Genie unserer Zeit, Richard Wagner war zweifellos ein gewaltiger Willensmensch, er hat sich und die Kunst in der That identificiert und hat sich und seine Kunst durchgesetzt. Nun kommen denn auch die geringeren Talente und möchten sich wie er durchsetzen, wie er Alleinherrscher sein. Darin liegt denn freilich eine große Gefahr, für die Talente selber wie für die Kunst, eben als Genie kann Wagner nie das allgemein nachzuahmende Vorbild abgeben. Und dann: Er hat wenigstens für seine Kunst auch viel leiden und selbst darben müssen, unsere jungen Künstler aber, die vielfach recht vorsichtig in der Wahl ihrer Eltern gewesen sind, schenken sich diese Leidensjahre natürlich mit Vergnügen, erheben darum jedoch nicht minder hohe Ansprüche. Das geht denn freilich nicht an, und wir werden uns denn doch zuletzt wieder darauf besinnen müssen, daß die Kunst nicht bloß kein Geschäft, sondern auch kein Mittel ist, die eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen, daß man zwar als Künstler, als ein wichtiger Repräsentant der Menschheit Achtung, aber nicht ohne weiteres Bewunderung verlangen darf, daß der edle dichterische Stolz früherer Zeiten, der mit dem Könige auf der Menschheit Höhen wandeln wollte, mit dem modernen Ehrgeiz, eine sensationelle Erscheinung zu sein, nichts gemein hat, daß nicht bloß das größte, sondern jedes echte Talent vollen Anspruch auf die ihm gebührende Geltung hat, die Züchtung weniger oder gar einer einzigen Berühmtheit auf Kosten von Dutzenden von Talenten für die Entwickelung der Litteratur durchaus vom Uebel ist. Das

so nebenbei! Hauptmann ist ein echter Dichter, aber frei von der Krankheit der Zeit ist er nicht, und das Beispiel Richard Wagners hat auf ihn, als den unzweifelhaft Begabtesten der jüngeren Poeten, sogar sehr stark eingewirkt. Er hätte gewiß nicht übel Lust, das für die Poesie zu werden, was Wagner für die Musik ist, und in manchem hat er sich Wagner direkt zum Muster genommen. Das will nicht viel sagen, daß er die Gattungstitel seiner Werke wie Wagner möglichst jedesmal anders und immer möglichst gesucht einfach oder nicht einfach wählt, auch das noch nicht, daß er dem großen Bühnenmeister Wagner neuerdings seine Künste abzulernen versucht, und schon an eine Hauptmann-Bühne hat denken lassen, schlimm ist aber, daß er wie Wagner der Kunst eine ganz neue Aufgabe zuweisen möchte, wenn man anders Johannes Vockerats Wort „die Kunst kann viel mehr als erfreuen" als vom Verfasser gesprochen annehmen darf, und auf den Wahn, daß sie erlöse, verfallen ist. Nun, es ist schon dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen — auch eignet sich glücklicher Weise die Dichtung allein zu Erlösungsexperimenten sehr wenig. Man wird sehen, wie schnell die „Versunkene Glocke" für die Litteratur versunken sein wird — und übrigens läßt ja der Dichter seinen Erlöser selber scheitern, weil er nicht der Auserwählte war.

Der Dichter als Willensmensch! Ich bleibe doch an dieser Vorstellung haften. Warum sollte sich ein starker Wille mit bedeutendem poetischen Talent nicht vertragen? Freilich, das Ueberwiegen einer Geisteskraft ist nur in Verbindung mit dem Zurücktreten anderer denkbar, und

da wieder das poetische Talent genau mit der individuellen Gesamtanlage des Menschen korrespondiert, so wird auch die dichterische Persönlichkeit, bei der der Wille vorherrscht, bestimmte ästhetische Schwächen aufzeigen. Ich habe die Hauptmanns im Verlauf meiner Arbeit genugsam hervorgehoben: so groß seine Beobachtungsgabe ist, das, was ich äußere Anschauung nennen möchte, so wenig reich und selbständig ist seine Phantasie, die eigentliche Erfindungsgabe, die innere Anschauung, die das Wesen der Dinge a priori erfaßt und frei gestaltet. Hauptmann kennt die Menschen, er kennt den Menschen nicht, und daher gelingt ihm selten ein in sich abgeschlossener, allseitiger Charakter, der uns ohne weiteres zwingt, an ihn zu glauben; er hat die Wirklichkeit, aber nicht stets die Wahrheit, und daher ist er der Geschichte gegenüber verloren. So vorzüglich er die „Symptome" darstellt, die Begleiterscheinungen der inneren Zustände, die Idiotismen der Charaktere, in das tiefste Wesen der Menschen führt er nicht, ihr Werden und Wachsen bleibt uns unklar, die Motive ihrer Handlungen treten nicht überzeugend hervor; so vortrefflich er das Milieu geben kann, die großen geistigen Bewegungen überschaut er nicht, für die sich ewig wiederholenden schwersten Kämpfe der Menschheit hat er kein tieferes Verständnis. So scheine ich doch mit Alberti und seinesgleichen auf dem nämlichen Wege zu sein — aber nein, ich mache nicht den Menschen dafür verantwortlich, was dem Dichter fehlt, ich spreche Hauptmann nicht das Herz ab, ich schwöre nicht zu der Anschauung, nur das Herz ergründe das Herz. Hauptmann hat sicherlich Herz; das beweist der radikale Idealismus seines Erstlingswerkes, der Trotz seiner Sturm- und Drangdramen, die vom

Theatralischen keineswegs völlig überwucherte echte Empfindung im „Hannele“ und der „Versunkenen Glocke“. Aber der Wille ist doch wohl seine hervorragendste Eigenschaft, und völlig kommen ihm gegenüber das Gemüt und selbst die Erkenntniskraft nicht auf; so wird Hauptmann Doktrinär und dort, wo er die vollsten Gefühlstöne anschlagen soll und auch anschlagen will, berechnend. Wer mag, kann annehmen, daß dem Dichter als Ersatz für die mangelnde innere Anschauung eben der starke Wille gegeben worden sei, der im Bunde mit einem durch ihn bedingten scharfen, aber freilich etwas engen Kunstverstand die absolute Sicherheit der Beobachtung, die Hauptmann auszeichnet, entwickelt habe, man kann umgekehrt die große Beobachtungsgabe, ein einseitiges Talent, als das Ursprüngliche auffassen, die, weil sie wie alles Einseitige eine Ergänzung forderte, den Willen zu solcher Stärke habe anwachsen lassen und damit Hauptmanns Poesie so stark bewußt gemacht habe. Es sind ja diese Fragen die schwierigsten, die es auf ästhetischem Gebiete giebt, und ohne Selbstbekenntnisse der Dichter kaum lösbar, vollständig jedoch auch nicht mit diesen. Die Ansicht, daß ein bedeutendes Talent jemals an einen völlig herzlosen Menschen (oder an einem Dummkopf) weggeworfen worden sei, ist auf alle Fälle entschieden zurückzuweisen, völlig losgelöst von der Welt der Empfindung giebt es keine Poesie, und mit Empfindungen kann doch, wie man einmal bei Gelegenheit Heines sehr richtig bemerkt hat, nicht geheuchelt und betrogen werden — denn woher sie nehmen, wenn man sie nicht hat? Selbst die Nachempfindung setzt doch wieder eigne Empfindung voraus. Es kann sich hier also nur um ein Mehr oder Minder, um elementar

Quellendes oder Herausgepumptes handeln — und Hauptmann mag wohl einmal pumpen.

Aber ein Dichter ist er doch, nicht bloß, wie man möchte, eine kluge, mit verschiedenen Talenten und einem starken Willen ausgerüstete Persönlichkeit, die sich auf die Litteratur geworfen: er seziert nicht, wie Alberti sagt, er stellt dar. Daß ein künstlerisches Talent in seiner Jugend zweifelhaft ist, welcher Kunst es sich zuwenden soll, ist so häufig beobachtet worden, daß daraus auch nicht das Geringste zu Ungunsten von Hauptmanns Dichterberuf gefolgert werden darf. Auch die Einseitigkeit Hauptmanns, daß seine Kunst wesentlich Oberflächen- oder besser Reliefkunst ist, spricht durchaus nicht gegen seinen vollen Dichterberuf, wir haben eine große Anzahl einseitiger Begabungen in unserer Litteratur, die darum doch Hervorragendes geleistet haben. Im Grunde ist ja jedes Talent im Gegensatz zum Genie einseitig, Hauptmanns spezifisches Talent ist aber so bedeutend, daß man es geradezu genial nennen möchte. Wo er das Leben der Wirklichkeit noch angefaßt hat, hat er es darstellerisch bezwungen; wo es auf das Milieu ankommt, wo weder große Menschen noch große Ideen gestaltet werden sollen, leistet er geradezu Unvergleichliches. Ich weise immer und immer wieder auf die „Weber“ hin, die zweifellos in die Weltlitteratur hineinragen. Und nicht immer hat der Dichter bloße Reliefffiguren gegeben, er hat auch wohl lebendige „runde“ Menschen zustande gebracht, nämlich da, wo er sich an ein Modell halten oder das Innere ganz durch das Aeußere zeichnen konnte; dann umgiebt er wohl auch seine Gestalten mit dem Lichtschein natürlichen Humors. Nur elementare Offenbarungen der

Menschennatur, ergreifende Leidenschaft, geistige Hoheit und Tiefe, gewaltige Gestalten, großgeschaute Verhältnisse darf man bei ihm nicht suchen, und mit der Schönheit steht er zwar nicht völlig auf gespanntem Fuße, doch besucht sie nicht ihn, sondern er sie, und dann zeigt sie sich leider oft kokett und manieriert. Aber die Wahrheit, die Feinheit und die Energie der Darstellung sind ihm lange genug treu geblieben, und vielleicht findet er sich noch zu ihnen zurück. Die brutalen Mächte unseres Erdenlebens, die Decadence-Krankheiten unserer Zeit hat Gerhart Hauptmann unzweifelhaft am besten von allen jüngeren deutschen Dichtern dargestellt und sich so eine Stellung in unserer Litteratur geschaffen, die ihm auch die unparteische Geschichtschreibung späterer Zeiten schwerlich nehmen wird.

Wer die Geschichte der Dichtung ein wenig gründlicher durchforscht, der trifft bei allen Völkern eine Reihe von Dichtergestalten, die, unzweifelhaft mit echter Begabung ausgestattet, doch gleichsam an die Wirklichkeit gekettet waren und sich zu höheren Flügen nicht aufraffen konnten. Man könnte sie vielleicht flügellose Dichter nennen — wagten sie doch den Flug, so zerschellten sie vielfach. Bloß zu ihrer eigenen Qual wurden aber auch diese Dichter sicher nicht geschaffen: die Wirklichkeit mit all ihren nächtlichen Abgründen und ihrer nüchternen, kleinlichen Alltäglichkeit, die der wahrhaft große Dichter von seiner Höhe entweder nicht mehr schaut oder kraft seines Geistes zu erleuchten, kraft seines Herzens zu durchwärmen vermag, hat ein gewisses Recht in der Dichtung auch so zu erscheinen, wie sie das gewöhnliche, das trübe Auge erblickt, und sie ist in der That bei allen Völkern

und in allen Zeiten so dargestellt worden, ja, meist noch abgrundvoller, düsterer oder nüchterner, als sie wirklich erscheint — eben durch jene Dichter, die zwar nie zu den wahrhaft großen gehörten, aber doch vielfach im einzelnen ungewöhnliche Kraft offenbarten. Neben Shakespeare stehen in der englischen Litteratur die Marlowe, Greene, Webster, Ford, die der gemeinen Natur sicher viel näher bleiben als der Schwan vom Avon, in deren Drama, wie Hebbel sich ausdrückt, Nachtgeister ihr Wesen treiben; die Wicherley, Congreve, Farquhar, darf man, wie eben dieser Dichter meint, auch nicht bloß auf die Rechnung der Restauration und Karls II. setzen, und endlich ist nach ihm in Byron der große unsterbliche Meister des Fluchens erstanden, der zwar nicht naturalistische Dramen und Romane geschrieben, aber in seinem „Don Juan" die ganze Welt von der Seite der unsterblichen Gemeinheit dargestellt hat. Eine ganz ähnliche Entwicklung können wir in der deutschen Litteratur verfolgen: wie Marlowe, Greene u. s. w. zu Shakespeare, stehen Lenz, Klinger, Leopold Wagner, selbst Maler Müller, der „poetischeste" der Sturm- und Drangdichter, zu Goethe, und die sogenannten Kraftdramatiker unseres Jahrhunderts, Grabbe, Büchner 2c. setzen ihr Werk fort. Vielleicht ist Hauptmann, wie Byron in England, ein Gipfel der ganzen Reihe — es dürfte nicht unbezeichnend sein, daß sich des modernen Dichters Anfänge an den Lord angeschlossen haben. Sein nahes Verhältnis zu Lenz, zu Grabbe habe ich bereits erörtert, er ist direkt von ihnen abzuleiten, auch der Form seiner Dramen nach. Doch übertrifft er sie sicher an Willenskraft, an Konsequenz im Ausgestalten seiner Ideen, an Blick

für die Wirklichkeit, an psychologischer Feinheit, wenn er auch Lenzens Naivetät und Frische, Grabbes großartige historische Kombinationsgabe und natürliche „Wildheit" (Leidenschaft sagte zu viel) nicht hat. Das Schicksal der beiden braucht er als eine viel stärkere Persönlichkeit nicht zu fürchten. Damit glaube ich Hauptmanns litterarische Stellung einigermaßen scharf umrissen zu haben. Der von seinen Anhängern oft beliebte Vergleich mit Shakespeare und Goethe (eine 1894 erschienene Broschüre nennt ihn noch recht bescheiden „den tastenden, irrenden Shakespeare unserer Zeit") ist Thorheit; auch Schiller und Grillparzer, unsere Talenten allerersten Ranges, den partiellen Genies Kleist, Hebbel und Ludwig, die man mit Unrecht „Kraftdramatiker" nennt, da sie ohne Zweifel echte Tragiker sind, darf Hauptmann seiner litterarischen Bedeutung nach nicht gleichgestellt werden, er ist kein „großer" Poet, der die ganze Welt nach Breite und Tiefe umfaßte, sondern, etwas scharf ausgedrückt, im Grunde doch nur ein schlesischer Winkelpoet. Aber diese Beschränkung ist auch wieder seine Stärke. Das Genie kann sich von Heimat und Volkstum bis zu einem hohen Grade lösen, das Talent zieht seine beste Kraft daher. Gehört Hauptmann einerseits zu den „Nachtgeistern" der Litteratur, die an die Wirklichkeit mit ihrer Brutalität und ihrem Elend gebunden sind, so ist er andrerseits doch auch jenen großen Talenten anzureihen, die, mit Jeremias Gotthelf beginnend, in der Darstellung ihres heimischen Volkstums ihr Bestes geleistet und sich dadurch unsterbliche Verdienste erworben haben.

Mit seinen neuern Werken ist Hauptmann, wie ich

hinreichend dargelegt, meiner Ansicht nach auf eine schiefe Ebene geraten. Verständlich ist es ja gewiß, daß der Dichter der Wirklichkeit Sehnsucht verspürte, ein Dichter der Schönheit zu werden, aber die Schönheit ist eben etwas, was man auch mit dem stärksten Willen nicht erringen und erkämpfen kann, sie ist freie Himmelsgabe. Wenn aber Hauptmann bei seinem Streben nach Schönheit süßlich und manieriert wird, so ist das zum Teil auch die Schuld unserer Zeit und unserer deutschen Verhältnisse: Man ist der Einfachheit gar zu sehr entwöhnt, man will Raffinement, Sensation, und zumal der Einfluß Berlins, dem auch Hauptmann, wie die meisten unserer modernen Schriftsteller, nicht entgangen zu sein scheint, wirkt höchst verderblich. Verhängnisvoll für seine neueste Entwicklung ist es dann auch wohl geworden, daß Hauptmann augenblicklich fast ganz allein steht, daß wir so wenig Talente haben, mit denen für ihn ein wahrhaft künstlerischer Wetteifer möglich, ja, notwendig wäre. Halbe, der mit der „Jugend“ so große Hoffnungen erregte und in der That wohl einiges hat, was Hauptmann fehlt, echte Naivetät und Frische z. B., ist leider zurückgeblieben, Hartleben war — außer als Lyriker — überhaupt nie ernst zu nehmen, Sudermann, von vorneherein kein echter Poet, aber ein starkes Bühnentalent, ist ein reiner Macher geworden, und vor den jüngern Talenten, die vielleicht noch da sind (es ist aber, so viel ich sehe, nichts Besondres da, Leute wie Schnitzler und Hirschfeld sind doch ziemlich anämische Talente), hat Hauptmann einen zu großen Vorsprung. So konnte sich wohl etwas wie ein Herrscherwahn in ihm ausbilden. Und nun fällt ihm mit der „Versunkenen Glocke“ alles zu — — —

Doch nein, man braucht die Hoffnung noch nicht aufzugeben, das eigenste Talent eines Dichters bricht doch in der Regel stets wieder hervor, und die Moden gehen vorüber. Nicht, daß ich dächte, Hauptmann solle uns in Zukunft ewig fort Seitenstücke zu den „Webern“, zum „Krampton“ und zum „Biberpelz“ geben — diese Entwicklungsperiode mag immerhin für ihn abgethan sein! Aber das Theatralische, die Manier muß er überwinden, zur Wahrheit und — Wirklichkeit zurückkehren. Vielleicht bietet sich ihm doch noch einmal die Form des Romans, ihm, dem geborenen Epiker, der nur, um unmittelbarer wirken zu können, zum Dramatiker geworden ist.

Jetzt heißt es, Hauptmann schriebe einen „Christus“. Nun, da werden wir uns hoffentlich wieder sprechen.



Hauptmanns Werke:	Zeit der Entstehung	Zeit des Erscheinens als Buch	Zeit des Erscheinens auf der Bühne (1. Aufführung)	Freie Bühne oder öffentliche Bühne?		Zahl der Buchauflagen bis 1. Juli 1897	Zahl der Aufführungen bis dahin (Deutsches Theater)
Promethidenloos	—	Ende 1884?	—	—	—	—	—
Vor Sonnenaufgang	1888/89	Sommer 1889	20. Okt. 1889	Freie Bühne	—	6	—
Das Friedensfest	1889	April 1890	1. Juni 1890	"	—	3	—
Einsame Menschen	1890	März 1891	11. Jan. 1891	"	Deutsches Theater	7	20
Bahnwärter Thiel Der Apostel	1887 1890	Mai 1892	—	—	—	4	—
Die Weber	1891	Januar 1892	26. Febr. 1893	Freie Bühne	Deutsches Theater	18	211
Kollege Crampton	1892	Oktober 1892	16 Jan. 1892	—	"	4	51
Der Biberpelz	1893	Septbr. 1893	21. Sept. 1893	—	"	4	6
Hannele	1893	Dezbr. 1893	? Dez. 1893	—	Schauspielhaus	4 [illustr. Ausg.]	21
Hanneles Himmelfahrt	1893	Septbr. 1896	—	—	—	4	—
Florian Geyer	1895	Januar 1896	4. Jan. 1896	—	Deutsches Theater	4	9
Die versunkene Glocke	1896	Dezbr. 1896	2. Dez. 1896	—	"	28	100

Gerhart Hauptmann.

Von

Adolf Bartels.



Weimar
Verlag von Emil Felber
1897.

Verlag von Emil Felber in Weimar.

Otto Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom im Zeitalter der Klassik. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte.
3,50 M., gebunden in Halbfranz 5,— M.

Thomas H. Huxley, Soziale Essays. Berechtigte deutsche Ausgabe von Alexander Tille.
5,— M., vornehm gebunden 6,— M.

Wilhelm Jensen, Luv und lee. Roman. 2 Bände.
8.— M., vornehm gebunden 9.— M.

Kurd Lasswitz, Seifenblasen. Moderne Märchen. Zweite, verm. Auflage. 3,50 M., fein gebunden 4,50 M.

Hermann Schrader, Der Bilderschmuck der deutschen Sprache in Tausenden volkstümlicher Redensarten. 5., verbesserte Auflage. 6,— M., fein gebunden 7,— M.

Hermann Schrader, Aus dem Wundergarten der deutschen Sprache. 3,50 M., fein gebunden 4,50 M.

Hermann Schrader, Scherz und Ernst in der Sprache. Vorträge im Allgemeinen deutschen Sprachverein gehalten. 2,— M., fein gebunden 3,— M.

Rudolf Steiner, Die Philosophie der Freiheit. Grundzüge einer modernen Weltanschauung.
4,— M., vornehm gebunden 5,— M.

Rudolf Steiner, Friedrich Nietzsche, ein Kämpfer gegen seine Zeit. 2,— M.

Veit Valentin, Goethes Faustdichtung in ihrer künstlerischen Einheit dargestellt.
5,40 M., fein gebunden 6,50 M.

